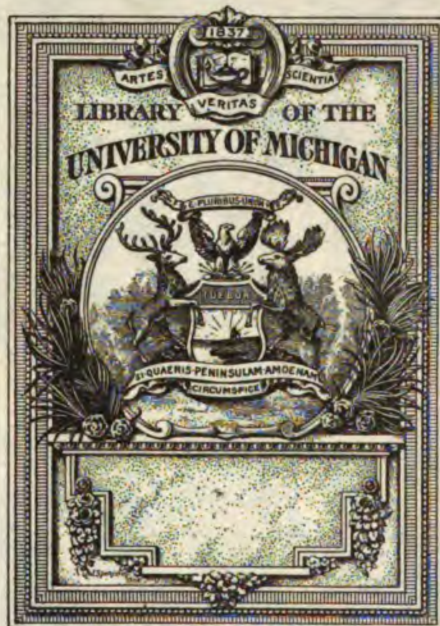
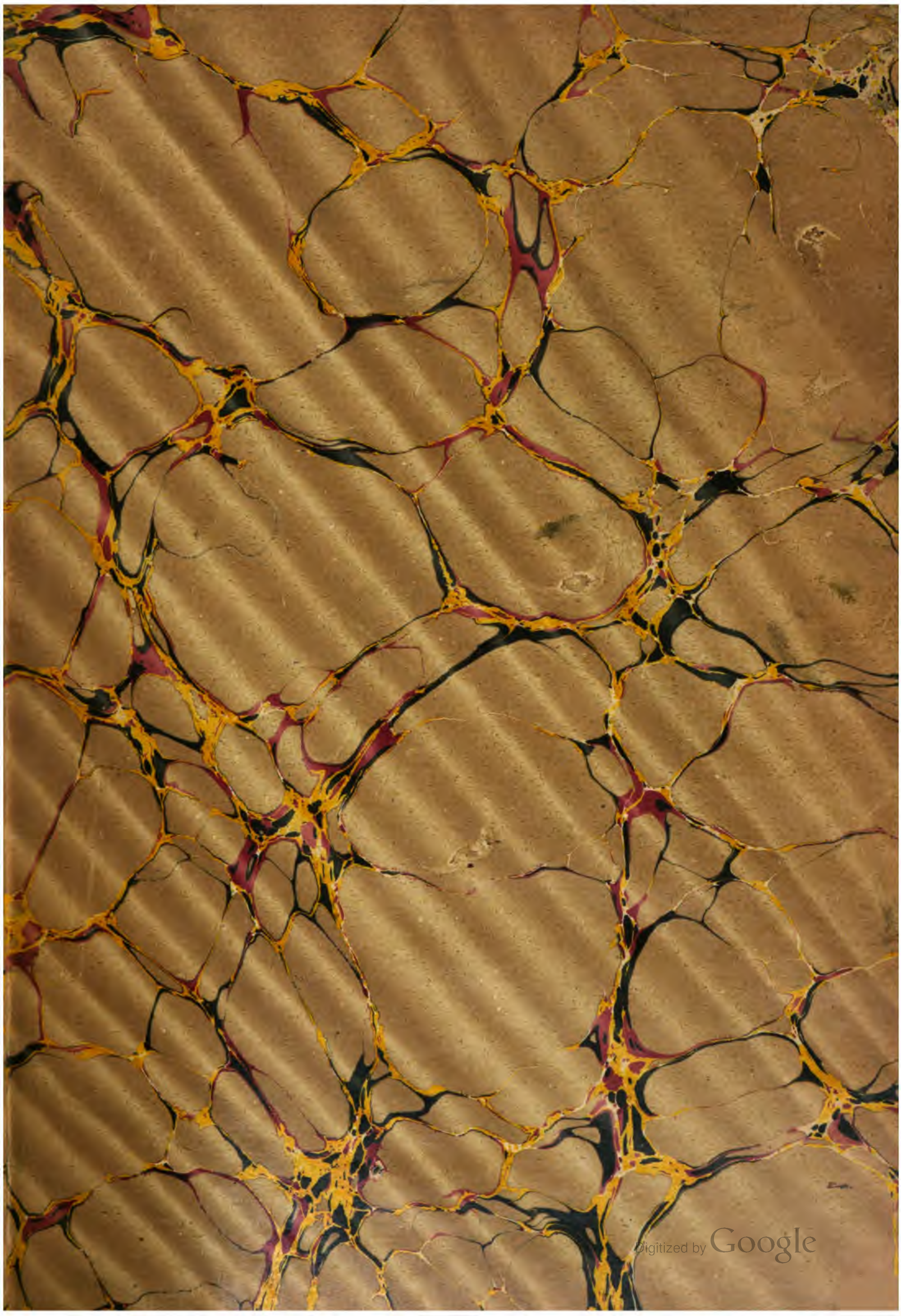

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



LE RYTHME TONIQUE

DANS

la Poésie Liturgique et dans le Chant

DES ÉGLISES CHRÉTIENNES

AU MOYEN AGE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

La Musicologie médiévale, histoire et méthodes. 1900. Paris (H. Welter).

Les Proses d'Adam de Saint-Victor, texte et musique (en collaboration avec M. l'abbé E. Misset). 1900. Paris (H. Welter).

Lais et Descorts français du XIIIe siècle, texte et musique (en collaboration avec MM. Jeanroy et Brandin). 1901. Paris (H. Welter).

ESSAIS DE MUSICOLOGIE COMPARÉE

LE

RYTHME TONIQUE

DANS

la Poésie Liturgique et dans le Chant

DES ÉGLISES CHRÉTIENNES

AU MOYEN AGE

PAR

Pierre AUBRY
Archiviste-paléographe
Diplômé de l'École des Langues Orientales



PARIS
H. WELTER, ÉDITEUR
4, Rue Bernard-Palissy, 4
—
1903

A MONSIEUR A. MEILLET

DIRECTEUR ADJOINT A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES LANGUES ORIENTALES

Hommage respectueux.

P. A.

AVANT-PROPOS

On ne saurait faire à la théorie du rythme oratoire dans le chant liturgique une critique plus sévère qu'en lui accordant tout juste la valeur d'une hypothèse. On ne saurait non plus faire à ses adversaires la partie plus belle, ni une concession plus large : en revanche, il faut reconnaître que toutes les doctrines opposées, mensuralistes ou autres, émises sur cette question, n'ont point de bases plus positives.

Or, ces recherches sur le rythme grégorien relèvent avant tout de l'érudition : aussi bien, hypothèse pour hypothèse, notre confiance, quand il s'agit de choisir, s'en va, comme d'elle-même, vers les moines bénédictins, qui furent chez nous les rénovateurs du chant liturgique et dont la grande famille religieuse a donné à la France tant d'admirables savants, plutôt qu'aux musicastres impuissants, déchets de quelque Conservatoire, qui, ignorants de toute méthode critique, n'en cherchent pas moins dans les questions grégoriennes une diversion à leur obscurité.

Admettons donc, comme une pire destinée, que la théorie bénédictine du rythme oratoire ne soit qu'une hypothèse : n'accorde-t-on pas que l'hypothèse est un procédé régulier et nécessaire de la méthode scientifique ? En l'absence de textes formels relatifs à l'exécution rythmique du chant grégorien, nous sommes donc fondés à en user. Mais le verdict suprême, qui doit un jour légitimer ou condamner la solution anticipée que nous offrons du problème, viendra-t-il jamais ? Découvrira-t-on un document nouveau, inconnu jusqu'à présent, qui par sa précision nous induira à une certitude dans un sens ou dans un autre, vers le rythme libre ou vers le rythme mesuré ? Nous ne le croyons pas. Il est ainsi des hypothèses dont la vérification est impossible et que, cependant, le savant ne se fait pas scrupule d'admettre, parce qu'elles constituent l'explication la plus satisfaisante qu'on puisse donner d'un fait déterminé.

Ce qu'il faut alors, c'est pousser aussi loin que possible le degré de probabilité. Or, si les faits positifs ont leur valeur, les faits ne dispensent pas de penser. Les conditions ambiantes, dans lesquelles le chant liturgique est né et s'est développé, ont déterminé les premiers linéaments de l'hypothèse du rythme oratoire : elles sont de l'ordre concret, telle l'évo-

lution du langage parlé vers le principe tonique au quatrième et au cinquième siècle de l'ère chrétienne, tel encore le système d'écriture des neumes, un peu plus tard, ou de l'ordre abstrait, comme la discipline musicale du haut moyen âge, manifestée par les textes des théoriciens parvenus jusqu'à nous. Ces faits, que fournissent la philologie et l'histoire, sont donc comme des points distants qu'il s'agit de relier par une ligne continue. Le rythme oratoire ne fuit aucune de ces conditions; il s'applique à toutes et justifie chacune d'elles.

Les philosophes ont déterminé quelles sont les règles à suivre pour élever le degré de probabilité, et, comme il nous plait de penser que l'histoire musicale n'exclut pas la logique, admettons avec eux que l'hypothèse la plus simple est souvent la meilleure. L'art populaire doit être simple dans ses moyens d'expression, — le chant grégorien appartient à cette forme d'art, — or, l'hypothèse du rythme oratoire est simple, celle du mensuralisme ne l'est pas.

La simplicité d'une hypothèse est donc une raison en sa faveur ; mais cette raison elle-même a d'autant plus de poids que le nombre des faits, que l'hypothèse explique, est plus considérable. Le mensuralisme s'est rendu compte de la force de ce critère en essayant d'étendre au chant liturgique de toutes les Églises chrétiennes de l'Occident et de l'Orient ses principes d'interprétation. Toutefois, avec cette doctrine, nous n'avons qu'une insuffisante critique du témoignage historique, et la première partie de notre travail a pour but de le démontrer. Le système méritait pourtant d'être repris. Selon nous, une théorie du rythme musical liturgique devait, avec une critique plus serrée et plus sûre, expliquer le même nombre de faits et s'adapter à la théorie musicale de toutes les Églises chrétiennes, sans s'écrouler d'elle-même à force de se compliquer en s'adaptant aux faits nouveaux qui se révèlent.

*Mais si la simplicité de l'hypothèse, si le nombre de faits qu'elle explique ne sont des preuves rigoureuses de sa vérité, où trouver la démonstration parfaite d'une hypothèse de ce genre? En ceci, croyons-nous, qu'aucun autre principe que le rythme oratoire ne pourra conduire aux mêmes conclusions, et que, si le chant liturgique n'était régi par lui, il cesserait d'être ce qu'il est. Et il ne peut être autre. Les théoriciens du douzième siècle appellent la musique mesurée naissante l'*ars nova*. Il est donc à penser que l'art ancien du chant ecclésiastique n'était pas mesuré, si la différence caractéristique du nouveau est de l'être. C'est affaire de textes et de bon sens.*

Nous avons donc considéré la théorie du rythme oratoire aussi rigoureusement que ses plus déclarés adversaires. Qu'elle soit une hypothèse,

soit! c'est au moins une hypothèse féconde, une de celles que l'on peut à juste titre considérer comme un des premiers et plus essentiels facteurs de la science.

Le présent travail a pour but de montrer que le rythme libre, que nous préconisons dans le chant de l'Église latine, a été, pendant plus de dix siècles, le rythme commun au chant de toutes les Églises chrétiennes de l'Occident et de l'Orient, et que si ces dernières l'ont aujourd'hui perdu, il faut chercher dans des circonstances tout extérieures et historiquement déterminées les causes de cette disparition.

Ce n'est donc point un nouveau traité de rythmique grégorienne que l'on vient ajouter à une liste déjà longue : nous n'avons pas songé faire autre chose qu'une introduction historique à cette étude. Et c'est déjà beaucoup. On peut voir combien est vaste le champ que nous avons dû explorer. Aussi, au regard de la philologie, avons-nous été forcément bref, et par suite superficiel : nous savons que l'on pourra reprocher à notre travail d'être dans l'ensemble trop vaste et dans le détail peu original : la musique était notre objectif principal et sera notre excuse. C'est sur elle que nous souhaitons voir porter la critique.

MM. Gastoué et Tchobanian ont bien voulu nous donner une preuve de leur précieuse amitié, en nous aidant à la solution de maintes difficultés et à la correction de nos épreuves. Nous en dirons autant de M. l'abbé Nau, de MM. V. Loret et Fr. Macler, pour les remercier d'un concours dont nous savons tout le prix. Enfin, M. Meillet, directeur adjoint à l'École des Hautes Études et professeur à l'École des Langues Orientales, nous permettra, en acceptant l'hommage de cette brochure, de lui donner un faible témoignage de gratitude, en souvenir de la bienveillance avec laquelle il a toujours accueilli nos essais musicologiques.

Paris, le 1er octobre 1903.

P. A.

NOTE

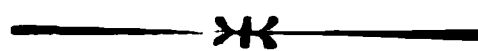
SUR LES TRANSCRIPTIONS MUSICALES



Suivant un usage constant en linguistique, toutes les langues autres que le grec sont citées, non dans leur alphabet original, mais dans des transcriptions.

Nous nous sommes autorisé de ces précédents scientifiques pour faire ici nos citations de textes musicaux, autres que le plain-chant, non dans leur notation originale, grecque ou arménienne, mais dans une transcription en notation européenne, accessible à tous les lecteurs. Pourtant, les textes littéraires ont été conservés dans leurs alphabets nationaux, parce que notre travail de comparaison musicologique ne porte point sur eux et parce que, d'autre part, cette méthode permet plus de précision.

Le travail typographique demandait dès lors une très grande habileté professionnelle, que nous avons été heureux de rencontrer dans la collaboration de l'Imprimerie Nationale et de la Société Française d'Imprimerie et de Librairie, de Poitiers.



INTRODUCTION

On sait combien les travaux des RR. PP. Bénédictins de Solesmes ont suscité de controverses dans le monde des plain-chantistes. Mais par une singulière fortune, ils n'ont jamais — sauf une exception, dont nous allons nous occuper — rencontré devant eux d'adversaires sérieux ou ayant la pratique des méthodes critiques : la raison en est que ceux même qui auraient pu combattre les Bénédictins à armes égales se sont au contraire groupés autour de leur enseignement par intuition de la vérité. Mais il faut reconnaître que les travaux du R. P. Dechevrens ont apporté à la question quelques aperçus nouveaux qui ne nous ont point semblé négligeables : il importe donc de les étudier de près en raison de leurs conséquences, qui seraient, croyons-nous, importantes, si d'aventure leur principe était justifié.

Nous n'aurons pas eu le mérite d'introduire pour la première fois la méthode comparative dans les recherches musicologiques : sans parler des travaux que nous devons à l'érudition allemande, il faut nous souvenir que déjà le R. P. Dechevrens s'est avisé de l'intérêt considérable qu'il y avait, en étudiant le chant liturgique de l'Église latine, à ne pas perdre de vue, au moins comme terme de comparaison, le chant des Églises chrétiennes de l'Orient (1) ; seulement, il nous a semblé que le R. P. Dechevrens, quoique parti dans une excellente voie, n'apportait que peu de critique et une méthode insuffisamment rigoureuse à l'examen des faits musicologiques. Alors, estimant que son point de départ était bon, nous l'avons conservé et nous avons repris pour notre propre compte l'étude comparative du chant liturgique des diverses Églises, en nous limitant ici aux questions de rythmique.

Les conclusions auxquelles nous sommes parvenu sont à l'opposé de celles que nous présente le R. P. Dechevrens : nous justifierons les nôtres en mettant en relief les points faibles de la doctrine mensuraliste qu'il soutient et montrant, au moins nous l'espérons, que le commun état du rythme en Occident et en Orient, au moyen âge, c'est-à-dire antérieurement au xve siècle environ, était un rythme musical ayant comme double fondement l'égalité théorique des notes et la prédominance de l'accent tonique.

(1) Les excellents aperçus historiques du R. P. Dechevrens, S. J., se trouvent principalement dans ses deux derniers ouvrages, *Études de science musicale*, Paris, 1898, 3 vol. in-4, et *Les vraies Mélodies grégoriennes*, Paris, 1902, in-4.

En effet, voici, sous sa forme la plus récente (1), la doctrine mensuraliste du R. P. Dechevrens :

1° Dans tout l'Orient, la musique des Églises chrétiennes possède un même rythme, le *χρόνος*, le *temps*, exécuté partout de la même manière.

2° Pareille uniformité dans des Églises séparées les unes des autres depuis tant de siècles par des divergences de rite et de doctrine est la preuve évidente que le rythme de leurs mélodies est réellement le rythme original de la musique ecclésiastique.

3° L'Église romaine différait-elle sur ce point des Églises de la Grèce et de l'Orient ? L'histoire nous atteste le contraire, tant les relations étaient intimes, les échanges fréquents, entre les capitales du monde chrétien.

4° Pourtant, du côté de l'Église romaine cet accord dans la pratique musicale s'est brisé à partir du xe siècle. La tradition rythmique a été rompue. On peut la renouer en faisant rentrer la théorie du *χρόνος* dans le chant latin.

La première de ces propositions est parfaitement exacte : un même rythme règle le chant de toutes les Églises chrétiennes de l'Orient. Nous allons en exposer les principaux éléments dans le chant de l'Église byzantine et de l'Église arménienne et accessoirement chez les Syriens, chez les Géorgiens et chez les Coptes.

(1) *Vraies Mélodies grégoriennes*, p. 27 de l'Introduction.



PREMIÈRE PARTIE

LE CHANT ACTUEL DANS LES ÉGLISES D'ORIENT

LE « ΧΡΟΝΟΣ »

I

LE RYTHME DU « ΧΡΟΝΟΣ »

A. — *Universalité du χρόνος.*

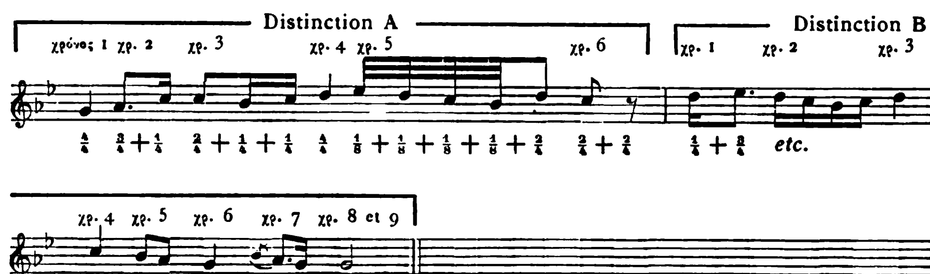
Tout d'abord, il faut remarquer que la mélodie orientale est étroitement liée au texte liturgique qu'elle accompagne et qu'à une période du discours correspond ordinairement une période musicale équivalente. C'est ce qu'au moyen âge Guion l'Arétin appelait une distinction, *distinctio* (1). Or, la pratique constante des maîtres les plus autorisés du chant oriental formule la nécessité de cette liaison intime entre le texte et la mélodie, en disant que l'on doit chanter comme on parle, et le chant latin résume cet enseignement dans la théorie du rythme oratoire.

La période musicale se compose d'un nombre variable d'unités rythmiques, appelées *χρόνος*, qui, suivant que le chant est syllabique ou orné, sont plus ou moins fractionnées elles-mêmes en leurs éléments diversement combinés. Il y a donc un élément plus petit que le *χρόνος* : faute d'un terme meilleur, nous l'appellerons la *note*. Le texte célèbre de Guion l'Arétin conserve donc ici sa valeur, le *χρόνος* répond au neume, *neuma*, et la note au son, *phthongus*, *id est sonus*.

Voici un exemple de phrase musicale rythmée à l'orientale, qui n'appartient à aucune liturgie et qui pourrait appartenir à toutes. Elle

(1) Guido Aretin. *Micrologus*, cap. xv, ap. Gerbert, *Scriptores*, II, p. 14.

se compose de deux distinctions, A et B. La distinction A comprend six χρόνοι, la distinction B en comprend neuf. Chaque χρόνος est un groupe de plusieurs notes dont la valeur varie d'un temps plein à un huitième de temps.



Le χρόνος, le temps musical, est le fondement du rythme dans le chant liturgique oriental : il est en quelque sorte l'unité fixe, permanente, qui donne à la phrase mélodique sa cohésion.

Étienne le Lampadaire définit le χρόνος en disant que « c'est le temps que l'on met à produire un mètre déterminé suivant des signes également déterminés ».

« Que contient le χρόνος ? — Quatre éléments : la thesis, l'arsis, le bruit et le repos (1). »

Le R. P. Dechevrens, qui rapporte et traduit ce passage (2), le rapproche très justement d'un texte d'Aristide Quintilien (3) : *Huius (rythmi) adfectiones dicimus elationem* (ἄρσιν), *positionem* (θέσιν), *strepitum* (ψόφον), *et quietem* (ἠρεμίαν). Le Lampadaire ajoute en note pour expliquer ces quatres termes : « Nous appelons *thesis* le frappé de la main sur le genou, d'où résulte le bruit. L'*arsis* est la fin de la mesure temporaire, c'est-à-dire le temps où la main s'élève et prépare la *thesis* suivante. Le repos existe dans l'intervalle de la *thesis* à l'*arsis*, car alors la main est sans mouvement ».

On marque donc le χρόνος par le mouvement régulier de la main s'élevant et s'abaissant sur le genou : le temps qui s'écoule depuis la première *thesis*, c'est-à-dire depuis le premier frappé, lorsque la main s'abat sur le genou, jusqu'à la fin de l'*arsis*, quand la main, après s'être élevée, retombe pour marquer la deuxième *thesis*, s'appelle un χρόνος. Un second, un troisième, un quatrième succèdent, et ainsi de suite de la même manière.

Tel est l'enseignement des musicistes grecs contemporains. Il est en

(1) Κρηπίς ἤτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, p. 24. Constantinople, 1890, 2e éd.

(2) *Études de science musicale*, IIe étude, App. II, p. 406.

(3) Arist. Quint. lib. I, ap. Meibomius, *Antiquae musicae auctores septem*, t. III, p. 31. Amsterdam, 1652, 3 vol. in-4.

tout point conforme à la théorie et à la pratique du chant arménien. Le χρόνος byzantin n'est autre que le *չափ*, *tchaph*, mesuré par le *կէտ*, *kèt*, pour former le *ժամանակ*, *Jamanack* = χρόνος, le temps.

Au reste, nous savons que le grand réformateur de la musique liturgique arménienne, Baba Hampartsoum, enseignait à ses élèves en marquant le temps par un battement de la main sur le genou, et qu'à la fin du XVIIIe siècle, à Constantinople et dans les principaux centres où habitaient à la fois des Grecs et des Arméniens, la grande ambition des musiciens de race arménienne était de se mettre à l'école de leurs collègues d'origine grecque, et pour un *tiratsou* ou enfant de chœur arménien, le dernier mot de la science était de bien posséder la ψαλτική. Ainsi les ψαλταὶ, les chantres grecs, étaient, aux jours de fête, conviés à venir dans les églises arméniennes de Constantinople chanter les *mélédik* ou même les κρατιματάρια ; ainsi un Grec, maître de chant au Phanar, Onophrios de Thathavla, à la demande d'un riche philanthrope, Bezdjian, enseignait la notation grecque aux enfants de chœur arméniens ; ainsi Grégoire Lévitis, quoique grec, fréquentait les églises arméniennes pour le plaisir qu'il trouvait aux chants qu'il y entendait (1). Enfin la première célébrité de Baba Hampartsoum lui vint de ce que ses maîtres, Boghos Zenné, suivant les uns, Maskaladji Yaghouthioun, suivant les autres, étaient eux-même célèbres par leur science du chant grec (2).

L'unité de temps se retrouve donc dans le chant arménien, où elle joue le même rôle que dans le chant de l'Église grecque. Tous les exemples que nous donnerons plus loin le démontreront suffisamment.

Chez les Maronites, les Syriens et les Chaldéens, aucune mélodie n'est notée et les livres liturgiques ne donnent que le texte sans musique. D'autre part, nulle indication dans les traités. Nous n'avons devant nous que la pratique et la tradition. Or, bon nombre de ces chants ont été recueillis par le R. Parisot, au cours d'une première mission en Turquie d'Asie, et depuis publiés par lui (3). Si nous faisons abstraction des indications de mesure que le savant orientaliste a mises parfois pour marquer au travers de la musique la transparence du rythme poétique, il reste que l'uniformité métrique se brise perpétuellement et qu'il faut pour traduire avec sincérité l'allure de ces mélodies, de l'aveu du R. Parisot (4), « employer au cours d'une même phrase musicale des mesures d'espèces différentes, » et qu'il n'y a qu'un *substratum* commun à tous les rythmes, le *temps*.

(1) Papadopoulos, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλεσιαστικῆς μουσικῆς. Athènes, 1890, p. 329.

(2) Revue *Dzaghik*, n° du 8 mars 1903, p. 68 (en arménien), Kourchoum Han, Constantinople. Excellents articles sur la musique arménienne, signés S. Angeliaj.

(3) *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*. Paris, Leroux, 1899.

(4) Parisot, *op. cit.*, p. 29.

Même absence de renseignements théoriques en ce qui concerne le chant de l'Église copte. Tout récemment, un jésuite en résidence au Caire, le P. Louis Badet, a noté les mélodies liturgiques de cette Église (1). Dans l'Introduction, après les principes généraux de la musique, il expose les principes particuliers au chant des Coptes et nous apprend dès l'abord que *la mesure se compte par monopodies, c'est-à-dire à un seul temps* (2). Nous aurons plus loin l'occasion de citer quelques-uns de ces textes et de prouver ainsi la réalisation de cette assertion.

Enfin, nous ferons appel, pour montrer l'universalité du *χρόνος*, au chant, encore moins connu que le chant copte, de l'Église géorgienne. Son domaine est peu vaste, aussi les musicologues ont-ils jusqu'à ce jour négligé de l'explorer. Nous l'ignorerions encore, si, au cours d'un voyage au Caucase et en Arménie en 1901, un heureux hasard ne nous l'avait fait connaître. Les chants de l'Église géorgienne venaient d'être notés et réunis en deux gros volumes par Wassili Kharbeloff (3), aumônier de l'hôpital militaire de Tiflis. Nous avons pu d'autre part voir et photographier d'anciens manuscrits paléo-géorgiens en *khoutsouri*, et le résultat d'une brève enquête est que le chant liturgique géorgien a passé par les mêmes phases que son voisin le chant arménien et aussi que le chant de l'Église grecque. A l'état ancien, il se présente à nous, dans les manuscrits, noté selon un même système d'écriture musicale : nous avons le *neume* géorgien, apparenté dans sa forme graphique avec ses voisins grecs et arméniens. La tonalité paraît indécise ; mais ce qui nous semble curieux au plus haut point, c'est l'exécution ordinaire des chants géorgiens, liturgiques ou populaires, à trois parties. Les voix se meuvent à vrai dire dans un style fortement archaïque, — le lecteur en pourra juger, — si bien que nous devons croire ces habitudes musicales inhérentes au génie de la race géorgienne, car une influence occidentale aurait apporté d'autres principes avec elle. Aujourd'hui, pour ne parler que du rythme, nous pouvons constater que ce rythme est absolument libre, dégagé de toute entrave de mesure et reposant uniquement sur une suite de temps musicaux. Seulement, dans l'écriture moderne de ces chants, la blanche a été adoptée au lieu de la noire

(1) *Chants liturgiques des Coptes*, notés et mis en ordre par le P. Louis Badet, S. J. Le Caire, Collège de la Sainte-Famille, s. d. (1899), 2 vol. in-4.

(2) R. P. Badet, *op. cit.*, préface, p. V.

(3) *Kartalino-Kaketinskoe tserkovno-grouzin pevnie*. I, *Vetchernaia*, 1897. — II, *Outrenaia*, 1898, Tiflis (en géorgien). — Au reste, en même temps que le recueil de Wassili Kharbeloff, qui nous donne les chants des provinces géorgiennes de Khartalinie et de Khakhétie, paraissait, à Tiflis également, un volume de chants liturgiques usités dans les provinces de Gourie et d'Imérétie. Un troisième recueil, auquel nous empruntons nos exemples de chants géorgiens, a paru à Tiflis en 1899. Dans ces éditions, on a fait abandon de l'écriture sacrée, le *khoutsouri*, pour adopter le *mkedtouli*, qui est aujourd'hui d'un usage courant en Géorgie.

comme unité de temps. Les exemples que nous donnerons plus loin, pris au hasard, confirmeront cette nouvelle manifestation du χρόνος.

B. — *Nature du χρόνος.*

Tout le système rythmique des anciens reposait également sur une unité de durée à laquelle ils donnaient le nom de *temps premier*, χρόνος πρῶτος, et à laquelle on rapportait, comme à un terme de comparaison, les diverses durées. Mais ce *temps premier*, qui dans le chant correspondait en général à la valeur de la syllabe brève et que l'on note ordinairement dans les transcriptions de mélodies grecques, qui nous ont été conservées, par une croche (♪), est dit ἀσύνθετος, incomposé. Il est à l'origine de toutes les autres valeurs de durée, étant, au témoignage d'Aristide Quintilien, *indivisible* et *minime* (1). Le *temps double*, δίσημος, contient deux fois le premier, le *temps triple*, τρίσημος, le contient trois fois, et le *temps quadruple*, τετράσημος, est celui qui le contient quatre fois (2).

La nature du χρόνος dans la mélodie liturgique orientale est différente. Le temps est composé, σύνθετος, c'est-à-dire que le χρόνος est divisible en valeurs plus petites que lui. Mais la difficulté commence et aboutit même à une absolue impossibilité d'être résolue, quand on cherche dans le chant des Églises d'Orient la plus petite valeur, la durée primordiale qui entre dans la composition du temps. Est-ce le *tetragorgon*, qui décompose le temps en quatre éléments correspondant à nos doubles croches dans le chant grec ? Est-ce une suite de *dznkner*, c'est-à-dire de quadruples croches, dans la mélodie arménienne ? Non, ce sont là expressions de théoriciens, mais dans la pratique les chanteurs surajoutent encore en exécutant un chant orné. Ces valeurs ont été introduites par les réformateurs à l'imitation de la musique européenne ; mais notre sentiment est qu'en réalité il n'y a point dans la mélodie orientale de durée indivisible ou qui ne puisse être décomposée.

En ce qui concerne le chant grec et le chant arménien, nous avons

(1) Arist. Quint. cité par Gevaert, *Musique dans l'antiquité*, t. II, l. III, ch. 1, d'après Westphal, *Metrik*, I, p. 28 du suppl. — Martianus Capella, p. 191.

(2) Aristoxène, *Rhythm.* (éd. Feussn. ch. III, cité par Gevaert, *op. cit.*). — Voir pour l'enseignement dans le chant latin, au neuvième siècle, Rémi d'Auxerre (Gerbert, *Script.* I, 81-82). Ce texte ajoute qu'au regard du temps premier, si l'on envisage les *disêmes*, *trisêmes*, *tetrasêmes* comme de nouvelles unités de temps composés, la division ne se peut réduire qu'au temps premier, *atque hoc erit breuissimum tempus, id est praesens, quod insecabile memoraui.* En tout cas ces valeurs composées restent purement artificielles.

dans les traités des théoriciens des renseignements précis sur le fractionnement du temps en valeurs plus petites et sur l'allongement d'une note qui dure plusieurs temps (1).

Ce sont les *hypostases, ὑποστατικὰ σημεῖα*, qui dans le chant byzantin indiquent les valeurs de durée. Elles s'écrivent soit au-dessus, soit au-dessous des caractères.

Il arrive donc qu'une note vaut plusieurs temps ou qu'un temps se décompose en plusieurs notes. Les *hypostases* qui indiquent l'augmentation de la durée sont au nombre de trois :

l'*aplie*, *ἁπλῆ*,

le *klasma*, *κλάσμα*,

l'*argon*, *ἀργόν*.

Un seul signe fait la décomposition du temps, c'est le *gorgon*, *γοργόν*, et cette *hypostase* n'a même une signification de durée que dans les chants ornés : elle peut dans les chants simples indiquer simplement une accélération de mouvement.

L'*aplie* a la valeur d'un temps. Elle devient *diplie* quand il s'agit d'exprimer deux temps, *triplie* trois temps, *tétraplie* quatre temps, en n'oubliant pas que toutes les fois que l'*aplie* se trouve sous un caractère, le son qu'il exprime vaut deux temps, un temps pour le caractère, un temps pour l'*aplie*.

Le *klasma* et l'*argon* se présentent dans les mêmes conditions.

Le *gorgon* fait la décomposition du temps en deux éléments, , le *digorgon* indique que trois sons composent le temps, , le *trigorgon* met quatre sons sous la valeur du temps, .

Les variétés de rythme sont engendrées en grand nombre par les combinaisons de l'*aplie* et du *gorgon*. En voici quelques-unes.

(1) En ce qui concerne le chant grec, il faut consulter l'Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον, de Chrysanthe de Madyte, Paris, 1821, in-8. — Du même, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, Trieste, 1832. — M. Bourgault-Ducoudray a traduit en français, en collaboration avec E. Burnouf, un *Abrégé de la théorie de la musique byzantine*, à la suite de ses *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Paris, 1877, in-8. — Cf. également le traité, que nous avons cité plus haut, d'Étienne le Lampadaire. — En ce qui concerne le chant arménien, nous ne voyons guère à citer que le *Dasagirkh iekeghetsakan dsaïnagrouthian Haïots* (Manuel de chant liturgique des Arméniens), de Nicolas Tachdjian. Vagharchapat, 1874. Ce traité, écrit en *achkharhabar* (arménien moderne), est peu accessible en Europe. C'est la mise en un corps de doctrine de la réforme opérée sur le chant arménien par Baba Hampartsoum et ses disciples, vers 1820, au même temps où Chrysanthe de Madyte et Grégoire Lampadarios entreprenaient sur le chant grec une semblable réforme.

I. — Le *gorgon* est au-dessus de la note, l'*aplie* en dessous.

Gorgon et *aplie*

Digorgon et *aplie*

Digorgon et *diplie*, etc.

II. — Le *gorgon* et l'*aplie* sont au-dessus de la note.

Aplie à gauche du *gorgon*

Aplie à droite du *gorgon*

Diplie à gauche du *gorgon*

Diplie à droite du *gorgon*

Aplie à gauche du *digorgon*

Aplie à droite du *digorgon*

Aplie devant le second *gorgon*

Diplie à gauche du *digorgon* (3/5 + 1/5 + 1/5), etc.

En combinant ainsi *aplie*, *diplie*, *triplie* (1), etc., avec *gorgon*, *digorgon*, *trigorgon*, etc., et en variant la position de chaque terme, on obtient une grande diversité dans la division du χρόνος. On peut se reporter aux deux tableaux que M. Bourgault-Ducoudray a donnés de ces combinaisons dans ses *Études sur la musique ecclésiastique grecque* (p. 95 et 96) : il n'entre pas, en effet, dans notre plan de faire l'exposé de la rythmique byzantine, mais simplement d'en montrer le principe et l'application.

Nous en dirons autant du chant liturgique arménien. Il convient de rappeler (2) que le *kèt*, կէտ, est l'unité rythmique de cette musique : nous lui donnons la valeur d'une noire (♩).

Deux signes représentent un allongement du *kèt* :

le *sough*, սուղ, qui porte la plus longue durée 4/4 ou 𝅝
et le *zoigkèt*, զոյգկէտ, qui équivaut à la blanche 2/4 ou 𝅗𝅥

Quatre signes marquent la division du temps :

le *stor*, ստոր, représente la moitié du temps, 1/8 ou ♪
l'*erkstor*, երկստոր, représente le quart du temps, 1/16 ou 𝅘𝅥𝅯
le *dzounk*, ծունկ, représente le huitième du temps, 1/32 ou 𝅘𝅥𝅰
le *dznkner*, ծնկներ, représente le seizième du temps, 1/64 ou 𝅘𝅥𝅱

(1) Les combinaisons des *aplies*, *diplies*, etc., sont à peu près inusitées dans la pratique : elles figurent pour la première fois, croyons-nous, dans Chrysanthe de Madyte.

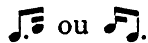
(2) *Tribune de Saint-Gervais*, n° 4, avril 1903.

Le mot arménien ժամանակ, *jamanak*, est la traduction de χρόνος, c'est le *temps,* qui correspond à un battement de la main, en arménien բաղխում, *baghkhoum.*

La division du temps, représenté par le *kèt*, atteint dans la mélodie liturgique arménienne aux limites du réalisable. Le chant des autres Églises est rythmiquement beaucoup plus simple. Qu'on en juge par quelques types rythmiques pris parmi les plus usités dans les livres de chant publiés à Etchmiadzine. Il y en a sans doute bien d'autres que crée la fantaisie du chanteur, mais qui n'ont point d'intérêt à être retenus. Nous pouvons classer les divisions du *kèt* suivant que le groupe qui les représente comprend deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf ou dix notes.

I. — 1° Deux *stor*,

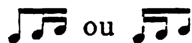
2° Un *stor*, augmenté du *thav* (point d'allongement), et un *erkstor*, ou inversement,



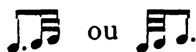
II. — 1° Trois *stor* formant triolet



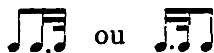
2° Un *stor* et deux *erkstor*, ou inversement,



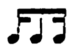
3° Un *stor*, suivi du *thav*, et deux *dzounk*, ou inversement,



4° Un *stor*, un *erkstor* suivi du *kisathav* (point d'allongement s'appliquant aux durées plus petites que le *stor*) et un *dzounk*, ou inversement.



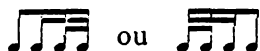
5° Un *stor* au milieu de deux *erkstor*



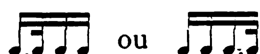
III. — 1° Quatre *erkstor*



2° Un *stor*, un *erkstor* et deux *dzounk*, ou inversement



3° Trois *erkstor*, dont un suivi du *kisathav*, et un *dzounk*



4° Deux *erkstor*, suivis de *kisathav*, et deux *dzounk*



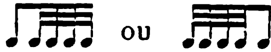
5° Un *stor,* suivi du *thav*, deux *dznkner* et un *dzounk*



IV. — 1° Cinq *erkstor* formant quintolet



2° Un *stor* et quatre *dzounk*, ou inversement



3° Trois *erkstor* et deux *dzounk.*



4° Un *stor*, suivi du *kisathav*, et quatre *dznkner*



V. — 1° Deux *erkstor*, et quatre *dzounk*



2° Un *erkstor*, suivi du *kisathav,* et cinq *dzounk*



VI. — 1° Un *erkstor* et six *dzounk*



2° Deux *erkstor*, trois *dzounk* et deux *dznkner*



VII. — Huit *dzounk*



VIII. — Sept *dzounk* et deux *dznkner*

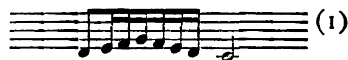


Les autres divisions du temps sont plus rares : on en trouve pourtant dans les mélodies ornées de la *Liturgie* qui se présentent à nous avec d'autres variétés et réalisent un fractionnement plus complet encore de l'unité. Nous sommes fondés à les négliger, parce que d'abord ces groupes vocaux sont assez rares et surtout parce qu'ils n'appartiennent pas véritablement à l'art musical arménien : l'influence turque s'y manifeste clairement. L'exécution de ces mélodies très ornées du chant arménien est à peu près impossible pour des gosiers européens. La technique du chant est à ce point différente qu'elle rend inabordable à

un chanteur de formation occidentale l'exécution, selon la bonne tradition turque, de ces pièces liturgiques, plus proches des *besté* ou des *charki* que de la véritable musique liturgique : les coups de glotte, les trilles au fond de la gorge, le passage à la voix de tête, inséparables du chant turc, trouvent également leur utilisation dans les mélodies ornées, ou *mélédik*, et les caractérisent assez pour que nous ayons à les répudier au point de vue purement arménien.

Aucune autre des Églises d'Orient ne possède un chant aussi orné que le chant arménien. Le chant géorgien, son propre voisin, géographiquement parlant, vocalise parfois aussi longuement, mais sans pratiquer le fractionnement du temps poussé à une telle division, et se rapproche plutôt du chant de l'Église grecque : on pourra le voir aux exemples que nous donnerons.

On peut faire la même remarque relativement aux chants syriaques recueillis et publiés par le R. Parisot. On trouve des vocalises parfois développées, mais portant sur plusieurs temps rythmiques, telles que le type assez fréquent :

 (1)

Les divisions du temps sont ordinairement assez simples ; nous relevons plus particulièrement les groupes , , , , , , etc.

Nous en dirons autant du chant liturgique de l'Église copte, tel du moins que nous le connaissons par la publication du R. P. Badet (2). Les vocalises sont longues, mais le fractionnement du temps est moins compliqué que dans le chant arménien.

C. — *Relativité du χρόνος.*

De ce que le χρόνος est l'unique principe rythmique du chant liturgique oriental, il ne saurait s'ensuivre que le χρόνος soit toujours identique à lui-même. Au contraire, il nous a semblé que sa durée n'a rien d'absolu et qu'elle se détermine par le *mouvement* ou *agoge*, *ἀγωγή*, qui, selon la nature de l'œuvre, peut être pris plus ou moins rapidement, mais qui, une fois choisi, reste immuable jusqu'à indication de changement. Déjà il en était ainsi dans l'art antique (3), car, remarque

(1) Parisot, *op. cit.*, nos 138, 162, 174, 186, 187, etc.
(2) R. P. Badet, *op. cit.*
(3) Aristoxène, *ap.* Porphyr., p. 256.

Gevaert (1), la science musicale, science de relations et non de quantités fixes, ne connaît pas plus la durée absolue que le ton absolu : c'est pourquoi elle s'exprime de préférence par des rapports géométriques et non par des rapports arithmétiques.

Dans le chant liturgique oriental, la règle paraît être celle-ci, telle du moins qu'elle est formulée dans les diverses Κρηπῖςd e chant grec : le χρόνος normal est égal au battement du pouls, c'est-à-dire qu'il dure environ une seconde (M = 70). Dans les chants très ornés, ce mouvement est sensiblement ralenti, même dédoublé, tandis que dans les chants syllabiques, le χρόνος, plus rapide, peut ne durer qu'une moitié et même qu'un quart de seconde (2).

On sait qu'aujourd'hui, — en laissant de côté le chant de l'Église éthiopienne, que nous ignorons, — seuls, le chant grec et le chant arménien ont une notation musicale parmi les Églises d'Orient.

Dans le chant grec, l'indication du mouvement se fait par un χ surmonté soit de l'*argon*, soit du *diargon*, soit du *gorgon*, soit du *digorgon*.

Dans le chant arménien, l'unité de temps (♩) est susceptible de durées variables que nous pouvons fixer par des chiffres métronomiques correspondant aux indications de mouvement inscrites en tête des morceaux.

ծանր, *dzanr*, grave,	♩ = 50 environ,
չափաւոր, *tchaphavor*, moyen,	♩ = 90 environ,
միջակ, *midjak*, médiocre,	♩ = 120 environ,
յորդոր, *iordor*, vif,	♩ = 150 environ.

On trouve fréquemment aussi l'indication de mouvements intermédiaires ; ainsi la mention *dzanr-tchaphavor* indique une allure grave sans lenteur et tenant le milieu entre les deux mouvements simples, soit au métronome = ♩ 80.

Chez les Syriens et chez les Coptes, l'enseignement du maître et la tradition indiquent seuls au chanteur le mouvement qui convient à l'exécution d'une mélodie.

Nous avons dit que le mouvement musical des pièces liturgiques est en relation avec leur caractère syllabique ou fleuri. A ce point de vue, la classification des chants de la liturgie grecque est particulièrement nette (3) et son cadre va nous servir de telle sorte que nous y ferons rentrer les chants des autres Églises d'Orient, en ne tenant compte, bien entendu, que du caractère musical de ces pièces et nullement de leur rôle dans la liturgie.

(1) Gevaert, *op. cit.*, t. II, liv. III, ch. I.

(2) Chrysanthe de Madyte, Εἰσαγωγή, p. 14. — Étienne le Lampadaire, Κρηπίς, περὶ χρόνου καὶ ἀγωγῆς χρονικῆς, p. 25.

(3) Bourgault-Ducoudray, *op. cit.*, p. 10.

Il y a d'abord les chants hirmologiques, *εἱρμολογικά* : la mélodie en est ordinairement syllabique et le rythme animé. On les subdivise en vifs et en moins vifs, *καταβάσια*.

Nous donnons un exemple tiré de l'*Εἱρμολόγιον* de Pierre de Péloponnèse. C'est un chant de Pâques, qui appartient à la modalité du premier plagal. Le texte de cette pièce a été publié par Christ (1).

Ἦχος πλ. α'. — *Animé.*

Πάσχα ἱ- ε-ρὸν ἡ-μῖν σή- με- ρον ἀ-να-δέ-δειχται, πάσχα καινὸν ἅ-γι-ον, πάσχα μυστι-
κόν, πάσχα πανσεβάσμι-ον, πάσχα, Χριστὸς ὁ λυτρωτής πάσχα ἄ-μωνον, πάσχα μέ-γα,
πάσχα τῶν πιστῶν · πάσχα τὸ πύ- λας ἡμῖν τοῦ πα-ρα-δεί- σου ἀ-νοῖξαν, πάσχα πάντας
ἁ-γι-ά- ζον πιστούς.

Nous trouvons le rythme vif employé fréquemment dans le chant de l'Église arménienne, sans qu'il paraisse affecté plus spécialement à telle ou telle catégorie de pièces liturgiques, car il se rencontre dans les trois principaux livres de chant arménien, le *Patarag*, le *Jamagirkh* et le *Charakan*. A vrai dire, les chants vifs sont rares dans les chants de la messe et l'exemple que nous donnons est à ce titre une curiosité (2).

Sixième mode. — Animé.

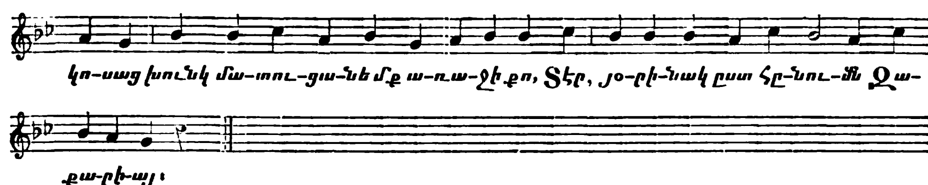
Այ-սօր ժո-ղո՛վ-եալ դասք քա-հա-նա-յից սար-կա-ւա-գաց դպ-րաց և կղե-րի-

(1) Christ et Paranikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, p. 95, Leipzig, 1871, in-8. — *Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1901, remarquable article de M. Gastoué sur cette pièce. — Texte musical de l'Εἱρμολόγιον τῶν καταβασιῶν, p. 468. Constantinople, 1839.

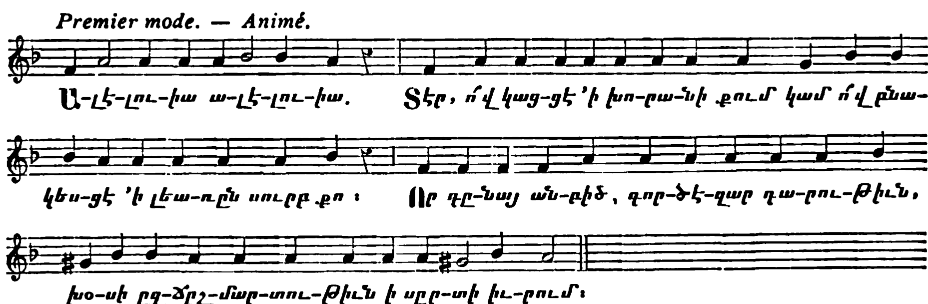
Trad. : « La Pâque sacrée nous est aujourd'hui annoncée, la Pâque nouvelle, sainte, la Pâque mystique, la Pâque très auguste, la Pâque du Christ rédempteur, la Pâque pure, la Pâque grande, la Pâque des fidèles, la Pâque qui nous ouvre les portes du Paradis, la Pâque qui sanctifie tous les fidèles ! »

Les chants *hirmologiques* sont les chants composés à l'instar des *hirmi* ; les καταβασίαι sont les chants ornés des *hirmi* et seulement des *hirmi*. Ainsi nous donnons plus loin le chant simple du Μυστήριον ξένον, qui est le thème hirmique, et ensuite le chant orné de Pierre de Péloponnèse qui est le καταβάσιον du précédent.

(2) *Patarag*, éd. d'Etchmiadzine, p. 55. — Trad. : » Maintenant réunis, nous, prêtres, diacres, clercs, ecclésiastiques, nous offrons l'encens en ta présence, ô Seigneur, suivant l'exemple de l'antique Zacharie. »



Le fragment qui suit est un exemple de psalmodie à l'office des Heures ; il est caractéristique en outre comme tonalité du premier mode (1).



Sans nous attarder davantage au chant arménien, citons en dernier lieu comme exemple de rythme vif une strophe de *Charakan*, chantée à la fête de l'Annonciation (2).



Nous avons donc rencontré un peu partout dans le chant arménien ces rythmes à l'allure rapide, au pied léger, mais leur vraie place est principalement dans les chants de l'office des Heures, qui composent le *Jamagirkh* : c'est là surtout qu'il faut les étudier.

(1) *Jamagirkh*, éd. d'Etchmiadzine, p. 146. — C'est le début du psaume XIV : *Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo ? aut quis requiescet in monte sancto tuo ? Qui ingreditur sine macula et operatur iustitiam; qui loquitur ueritatem in corde suo*, etc.

(2) *Charakan*, éd. d'Etchmiadzine, p. 54. — Trad. : « Sois joyeuse, sainte Mère de Dieu, car dans ton temple purifié vint subitement le Seigneur ! nous te glorifions en te bénissant ! »

Comme exemple de ce mouvement en chant maronite, nous citerons de préférence une supplication dans le mètre de Jacques de Sarug, c'est-à-dire en vers de douze syllabes divisés en trois incises régulières tétrasyllabiques, avec l'accent sur la première et la troisième syllabe de chacune, qui se chante à l'office du soir (1).

Assez vite (120 = ♪)

ot-fan moryo, 'al do-wi to, naf so mhilto. wlo taslemih, la-b'eldbobeh sohyay ladmo.

holeyn rahme, da-dlo so-ko, ni-tun se-day wanqarbunon lwot fur-qo-no,

dme-noh do- nah.

Nous citons d'après le recueil de chants liturgiques géorgiens paru à Tiflis en 1899 un fragment de récitation psalmodique, en rappelant ici une fois pour toutes que dans cette transcription l'unité du *χρόνος* est la blanche (𝅗𝅥).

(1) Parisot, *op. cit.*, p. 37, n° 1. — On sait que le syriaque s'écrit de droite à gauche. C'est la raison qui nous a empêché de mettre le texte original sous la musique. Nous avons dû nous contenter de le représenter par une transcription en lettres européennes.

Texte du *shimto* ou bréviaire, office commun des sept jours pour tout le cours de la semaine, selon le rite de l'Église maronite. Imprimé par l'ordre et aux frais de Mgr Debs, archevêque de Beyrout. In-fol. 1890.

ܐܬܦܢ ܡܪܝܐ ܥܠ ܕܘܝܬܐ ܢܦܫܐ ܡܚܝܠܬܐ
ܘܠܐ ܬܫܠܡܝܗ ܠܒܥܠܕܒܒܝܗ ܨܗܝܝ ܠܕܡܐ
ܗܠܝܢ ܪ̈ܚܡܐ ܕܕܠܐ ܣܘܟܐ ܢܐܬܘܢ ܠܣܕܝ
ܘܢܩܪܒܘܢܢ ܠܘܬ ܦܘܪܩܢܐ ܕܡܢܟ ܕܢܚ.

Traduction de M. l'abbé Nau : « Aie pitié, Seigneur, de l'âme humble et malheureuse, ne la livre pas à ses ennemis altérés de sang : ce sont tes miséricordes, qui sans fin viendront près de moi et me conduiront vers le salut qui émane de toi. » — Nous avons légèrement modifié le rythme musical dans lequel le R. Parisot a noté cette pièce pour obtenir la concordance entre l'accent du mètre et celui de la mélodie.

№ 42. სახელითა უფლისათა...

სა - ხე - ლი- თა უ-ფლი - სა - თა კირი-ელე - ი-სონ კი რი ე-ლე- ი - სონ

სა - ხე - ლი- თა უ-ფლი - სა - თა კირი-ელე - ი-სონ კი რი ე-ლე- ი - სონ

სა - ხე - ლი- თა უ-ფლი - სა - თა კი-რი-ე-ლე - ი-სონ კირიე-ლე- ი - სონ

მე - უ - ფე - ო გვა - კუ - რ - თხენ.

მე - უ - ფე - ო გვა - კუ - რ - თხენ.

მე - უ - ფე - ო გვა - კუ - რ - თხენ.

Le chant, absolument syllabique dans la première partie, reçoit quelques ornements qui préparent la cadence finale, sans pour cela ralentir la rapidité du mouvement.

Le chant de l'Église copte n'ignore pas non plus ce mouvement vif et le pratique surtout dans le chant syllabique. Nous en prenons un exemple chanté par le peuple, immédiatement après l'*Alleluia* au début de l'office de la messe (1).

Animé.

ⲁⲗ-ⲗⲏ-ⲗⲟⲩ-ⲓⲁ. Ⲫⲁⲓ ⲡⲉ ⲡⲓ- ⲉ̀- ϩⲟ-ⲟⲩ ⲉⲧ ⲁ̀ ⲡϭⲟⲓⲥ ⲑⲁ-ⲙⲓ-ⲟϥ : ⲙⲁ-ⲣⲉⲛ-ⲑⲉ-ⲗⲏⲗ ⲟⲩ-

ⲟϩ ⲛ̀-ⲧⲉⲛ-ⲟⲩ- ⲛⲟϥ ⲙ̀-ⲙⲟⲛ ⲛ̀-ϧⲏⲧϥ ⳾ ⲱ ⲡϭⲟⲓⲥ ⲉ- ⲕⲉ̀-ⲛⲁ-ϩⲙⲉⲛ ⲱ ⲡϭⲟⲓⲥ ⲉ- ⲕⲉ-

ⲥⲟⲩ-ⲧⲉⲛ ⲡⲉⲛ-ⲙⲱⲓⲧ ⳾ Ϥ̀ⲥ-ⲙⲁ-ⲣⲱⲟⲩⲧ ⲛ̀-ϫⲉ ⲫⲏ-ⲉⲧ-ⲛⲏ-ⲟⲩ ϧⲉⲛ ⲫⲣⲁⲛ ⲙ̀-

ⲡϭⲟⲓⲥ ⳾ ⲁⲗ-ⲗⲏ- ⲗⲟⲩ- ⲓⲁ.

(1) Le R. P. Badet, *Chants liturgiques des Coptes*, t. I, p. 2. — Les paroles sont empruntées au psaume cxvii, v. 24-26. C'est le texte de la Vulgate : *Haec est dies quam fecit Dominus ; exultemus et laetemur in ea. — O Domine, saluum me fac, o Domine, bene prosperare. — Benedictus qui uenit in nomine Domini.*

La seconde espèce de chants comprend ceux qu'on est convenu d'appeler *stichirariques*, *στιχηραρικά*. Au point de vue liturgique, les *stichères* sont des tropaires qui se disent avec les psaumes, à vêpres ou aux autres offices. Musicalement parlant, « ils sont en général, dit M. Bourgault-Ducoudray (1), moins vifs que les chants de la première catégorie et moins lents que ceux de la troisième. Ils ont un caractère *modéré* qui les rend propres à l'expression de la prière calme et ample... » Ce sont aussi des chants moyennement ornés. L'exemple suivant en donnera un type très clair (2).

Ἦχος α'. — *Modéré.*

Λέ- γει πο-ρευθεὶς τοῖς πα-ρα-νό- μοις ἄρ- χου- σι, τί
μοι δοῦναι θέ- λε- τε κἀ- γὼ Χριστὸν ὑ-μῖ
ν.

Il serait facile de multiplier indéfiniment les exemples de rythme modéré en chant arménien. Nous laisserons de côté les textes du *Jamagirkh*, et ceux du *Patarag* (nous retrouverons ceux-ci à propos des chants mélismatiques), pour citer un texte du *Charakan*, que nous avons choisi parce qu'à côté de l'intérêt rythmique, la mélodie est purement arménienne (3).

Sixième mode. — Modéré.

Է-ա-կից Հօ- ր եւ Հո-գւոյն, ա-նըս- կզ- բն Որ- դի ան-մայր
յա- ռաջ-նում անդ-րա-նիկ և ընդ Հօր յա- ւի- տե-ա- - ն.

(1) Bourgault-Ducoudray, *op. cit.*, p. 10.

(2) Pierre de Péloponnèse, Εἱρμολόγιον, p. 128. — Texte dans Christ, *Anthol.*, p. 190, v. 60. Trad. : « Il [Judas] va dire aux méchants qui commandent : Que voulez-vous me donner ? et je vous livrerai le Christ. »

(3) *Charakan*, éd. d'Etchmiadzine, p. 77. — Canon du troisième jour après la Théophanie. — Trad. : « Consubstantiel au Père et à l'Esprit, Fils sans commencement, sans mère avant [l'Incarnation], fils aîné et avec le Père dans l'éternité. »

La pièce suivante, qui appartient à l'office de la fête de l'Épiphanie et dont nous citons le début d'après le R. Parisot, nous sera un exemple du chant à mouvement modéré dans l'Église syriaque (1).

Tonalité de *ré*. — *Modéré*.

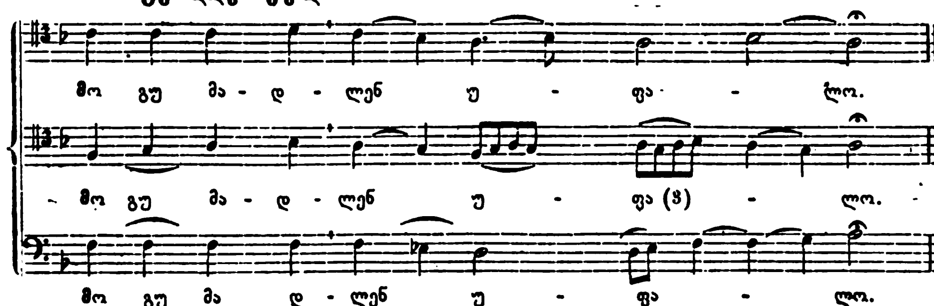


Ce second exemple de chant liturgique géorgien, pris dans le même recueil, nous présente à la seconde partie de clef d'*ut* un type de mélodie encore modérément ornée : tout l'intérêt mélodique est en elle.

№ 4. უფალო შეგვიწყალენ.



№ 5. მოგუმადლენ უფალო.



(1) Parisot, *op. cit.*, p. 210, n° 294. — Mélodie recueillie au séminaire syrien de Charfé. Texte dans le *Breuiarium iuxta ritum ecclesiae Antiochenae Syrorum.* Mossoul, 1885, 7 vol. in-4.

ܒܨܦܪܐ ܕܕܢܚ ܒܗ ܐܛܝܦ ܢܘܗܪܐ
ܠܒܢܝܢܫܐ. ܗܫܐ ܡܢ ܚܘܪܒܐ ܠܘܬ
ܫܦܘܠܘ ܕܝܘܪܕܢܢ ܢܗܪܐ ܡܠܟܢ ܐܬܝܬ.

Traduction de M. l'abbé Nau : « Au matin de ce jour la lumière a brillé pour les hommes. Maintenant du désert vers les flots du Jourdain, ô notre roi, tu es venu. »

Les suites de quarte et de quinte nous font incidemment songer à la diaphonie du haut moyen âge en Occident : il est regrettable que ce point de vue soit étranger à notre sujet. Nous le retrouverons quelque jour.

Le chant de l'Église copte entremêle volontiers, à ce qu'il nous paraît au moins dans les textes publiés par le R. P. Badet, les chants que nous étudions ici avec les chants mélismatiques que nous verrons plus loin. La division est donc moins tranchée, et pour ne pas scinder un exemple, nous en donnons un qui servira aussi pour le genre orné (1).

Lent.

ⲁ-ⲣⲓϥ-ⲙⲉ-ⲩⲓ ⲡϭⲟ- - - - - - - - - - - - - - - - - -

- -

- ⲓⲥ ⲛ̀- ⲛⲓ-ⲕⲉ-

Modéré,

mais plus vite.

ϫⲱⲟⲩ-ⲛⲓ ⲉ̀-ⲧⲁ-ⲛⲉⲣ-ⲡⲟⲩ-ⲙⲉ-ⲩⲓ ⲙ̀-ⲡⲓⲥ-ⲧⲟⲥ ϯ ⲛⲉⲙ ⲛⲏ ⲟⲛ ⲉ̀-ⲧⲉ ⲙ̀ⲡⲉⲛ-ⲉⲣ-

ⲡⲟⲩ-ⲙⲉ-ⲩⲓ ⲛ̀-ⲟⲣ-ⲑⲟ-ⲇⲟ- - ⲝⲟⲥ. Ⲛⲁⲓ ⲉ̀-ⲧⲉ ⲁ-ⲛⲟⲛ ⲛⲉⲙ-ⲱⲟⲩ ϩⲱⲥ

ⲁ̀-ⲅⲁ-ⲑⲟⲥ ⲟⲩ-ⲟϩ ⲙ̀-ⲙⲁⲓ-ⲣⲱ-ⲙⲓ ⲫⲛⲟⲩ- ϯ .

Les chants de la troisième et dernière catégorie composent ce qu'on appelle en grec le *κρατιματάριον*, qui se subdivise en *παπαδικόν* et en *καλοφωνικόν*. Laissons de côté cette distinction qui intéresse surtout le chant de l'Église grecque. Ce qu'il faut retenir, c'est que le chant orné tient une très grande place dans la musique liturgique en Orient : alors le texte passe au second rang et la musique pure gagne tout ce que perdent les paroles. Les chants de cette espèce sont très lents et très ornés ; d'une manière générale, ils sont de composition récente et dus à l'influence de la musique turque : l'ancien chant liturgique était plus simple. Mais pour modernes que soient ces mélodies, elles sont trop

(1) Le R. P. Badet, *Chants liturgiques coptes*, IIe partie, page 47. Fragment de la messe de saint Basile, ton festival dit grégorien. Trad. : « Souviens-toi, Seigneur, de ces fidèles dont nous nous souvenons, ainsi que de ces croyants dont nous ne nous souvenons pas. Pour eux et pour nous, ô Dieu, sois bon et charitable ! »

nombreuses dans l'art ecclésiastique des Orientaux, pour qu'il nous soit permis de n'en point tenir compte ; nous en donnons quelques exemples pris dans le chant de chaque Église.

Voici d'abord quelques lignes d'un chant liturgique grec, un *Kathisma* à la sainte Vierge (1).

Ἦχος πλ. δ. — *Lent.*

Τὴν σο-φί- αν καὶ λό- γον ἐν σῇ γασ- τρὶ
συλλαβοῦ- σα ἀφλέ- κτως, Μή- τηρ
Θε- οῦ, *etc.*

Nous avons déjà dit que c'est dans le chant liturgique arménien que les mélismes vocaux sont les plus développés et que la division du *χρόνος* en ses plus petits éléments atteint davantage les limites du réalisable. Le vieux *Charakan* lui-même, le monument par excellence de la poésie et du chant arménien, n'a point échappé à cette contamination de l'art turc. On en a un exemple dans le canon du sixième dimanche de Carême (2).

Troisième mode. — Lent.

Որ ըզ- խոր- հուրդ քո գա- լըս- տեանդ յա- ռա-
ջա- գոյն գու- շա- կե- ցեր մար-գա- րէ- իւ-քն
Իս- րա- յէ- լի, զորս ընտ- րե- ցեր

(1) Pierre de Péloponnèse, Εἱρμολόγιον, p. 193.—Texte dans Christ, *Anthol.*, p. 62. Cf. également *Tribune de Saint-Gervais*, juin 1899. —Trad. : « Celui qui est la Sagesse et le Verbe, tu l'as en toi porté sans tache, ô Mère de Dieu. » — Le κάθισμα est un tropaire pendant le chant duquel il est permis de s'asseoir.

(2) *Charakan*, éd. d'Etchmiadzine, p. 340. — Canon du sixième dimanche de Carême. —Trad. : « Toi qui d'avance avais annoncé le mystère de ta venue par [la voix des] prophètes d'Israël, que tu avais choisis depuis Moïse et qui [sous l'inspiration] de l'Esprit-Saint se sont exprimés en nombreuses paraboles, donne-nous, Sauveur, la grâce et l'absolution de nos péchés. »

յետ Մով- սէ- սի, որք խօ- սե- ցան հոգ- ւով

սրր- բով բարկ-մա- պա- տիկ օ-րի- նա- կօք, տու-

ր մեզ. Փրր- կիչ, ո- ղոր- մու- թիւն և

րզ- մե- ղաց րզ- թո- ղու- թիւն ։

C'est dans les chants de la liturgie, c'est-à-dire dans le *Patarag*, que les mélismes vocaux de la musique arménienne nous apparaissent dans leur complet épanouissement: c'est aussi ce qu'il y a de moins arménien dans le chant de cette Église. Un exemple le montrera (1).

Lent.

Ա- - յ- սօ- - - - - - - ր տօ - ն է -

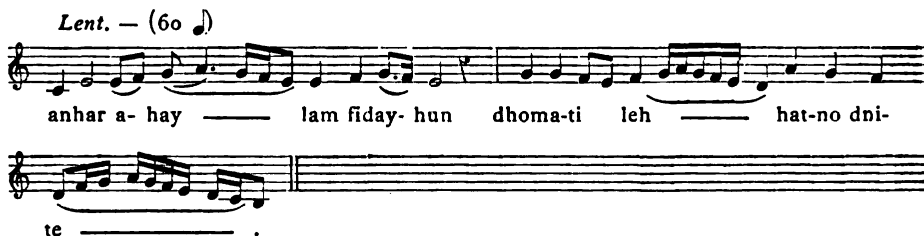
ծը -

- - - - նը - ն - դեա - - - - - ն

ա - - - - - - - - - ւե - տիս.

(1) *Patarag*, éd. d'Etchmiadzine, p. 112. — Se chante à la Liturgie après l'ouverture du rideau de l'autel pendant l'Octave de la Nativité. Trad. : « Aujourd'hui, c'est la fête de la Nativité, bonne nouvelle ! »

Enfin, nous représenterons le chant syrien par un fragment de *sugito*, c'est-à-dire d'un hymne en distiques de 8 syllabes, noté par le R. Parisot. Il se chante à la fête de Pâques (1).



Le dernier exemple que nous avons donné du chant de l'Église copte contenait assez de vocalises pour nous dispenser d'y revenir ici et nous clorons cette suite de textes en publiant un dernier chant de cette Église géorgienne, encore si peu connue des musicistes européens et qui, sans doute, vu l'éloignement et la difficulté de se procurer les recueils liturgiques, le sera longtemps encore. Ce chant, orné avec prodigalité, écrit d'une si curieuse manière, est caractéristique et paraîtra ici un écho fidèle de la terre d'Orient.



(1) Parisot, *op. cit.*, nº 210, p. 153. — Version chantée à Saïda. Texte du *shimto* ou Bréviaire selon le rite de l'Église maronite. In-fol. 1890.

ܐܢܗܪܘ ܐܚܝ̈ ܠܡܦܝ̈ܕܝܗܘܢ ܗܐ ܕܡܛܝ
ܠܗ ܚܬܢܐ ܕܢܝܬܐ.

Traduction de M. l'abbé Nau : « Mes frères, allumez vos lampes, car voici que s'approche l'Époux. »

17 გვერ. ესე არის დაწერილი (13) (14)

Ce qui manque le plus dans tous les travaux que nous connaissons sur le chant oriental, soit grec, soit arménien, ce sont les textes, heureux encore quand ceux que l'on donne ne sont pas défigurés par l'importation tout occidentale de la mesure. C'est pourquoi nous avons multiplié ici les citations d'après les textes originaux pour le grec, l'arménien et le géorgien, d'après les transcriptions du R. Parisot et du R. P. Badet pour le chant syrien et le chant copte. Il en ressort ceci, c'est que nous avons en général, comme dans le chant grec, trois espèces de mouvements correspondant à trois types mélodiques, le mouvement rapide et vif au chant syllabique, le mouvement modéré au chant légèrement orné, le mouvement lent au type mélismatique. Le *χρόνος* en mouvement modéré est donc l'équivalent, d'après les théoriciens orientaux, du battement d'un pouls normal, soit *χρόνος* = 80 environ, soit un peu plus, soit un peu moins. Le *χρόνος* en mouvement vif peut aller au double, soit alors *χρόνος*

= 100 à 160. Le χρόνος en mouvement lent dédouble le premier, soit enfin χρόνος = 70 à 40.

On voit donc l'élasticité du χρόνος, puisque ses durées extrêmes sont comprises entre M = 40 et M = 170 : sa relativité nous semble ainsi démontrée.

D. — *Exécution du χρόνος.*

Nous sommes parvenus au point particulièrement difficile et délicat de cette étude sur le rythme actuel du chant liturgique oriental.

A cette question : « Comment interpréter le rythme du χρόνος ? » la réponse nous semble d'autant plus malaisée que, d'une part, les intéressés, c'est-à-dire les Orientaux, n'ont jamais dû se la poser, ni s'y arrêter sérieusement, et que, d'un autre côté, nous croyons oiseux de discuter trop longuement un problème qu'à la fin de ce travail nous déclarerons mal posé.

Tout d'abord, disons qu'à l'heure présente l'éducation musicale des Orientaux, au moins pour la plupart, est à ce point misérable qu'auprès des chantres que nous avons entendus en quelques églises grecques, le plus inculte exécutant d'une église de campagne en France peut passer pour un artiste raffiné.

Notre sentiment est d'ailleurs celui de tous ceux qui se sont occupés de chant grec. « Rien de barbare, rien de misérable, rien de répugnant, écrit M. Bourgault-Ducoudray (1), pour une oreille européenne, comme le chant qu'on entend dans les églises orientales. Ces intervalles autres que le ton et le demi-ton, qui sont la plupart du temps autant de notes fausses, ces voix chevrotantes, ce chant nasal, ce monotone, cet insipide, cet impitoyable *ison* qui fait à une mélodie expressive l'effet d'une broche passée au travers d'un corps humain : tout cela cause à l'auditeur une impression aussi désagréable, dans l'ordre des choses esthétiques, que l'est le mal de mer dans l'ordre des choses physiologiques. »

Il y a dans ces lignes l'indignation d'un musicien délicat qui entend défigurer des phrases très expressives et d'heureuses mélodies. Cette indignation est partagée par les quelques Grecs qui se sont occupés de leur chant liturgique national et ont multiplié les manuels de musique ecclésiastique. Leurs noms sont donnés dans le livre du R. P. Gaïsser (2) avec la bibliographie de leurs ouvrages. La liste en est copieuse, mais le résultat pratique, dans ces dernières années encore, nous a semblé nul.

(1) Bourgault-Ducoudray, *op. cit.*, p. 5.

(2) *Le système musical de l'Église grecque...* par dom Hugues Gaïsser. Rome, 1901, in-8. — Ch. II, Critique et réforme.

Ce n'est donc point aux Orientaux, à leurs psaltes ignorants, à leurs enfants de chœur à voix criarde et chevrotante, qu'on peut aller demander les secrets délicats d'un rythme musical obscur. Au reste, ce rythme lui-même, le χρόνος, est une des pires inventions de l'esprit humain, tant il est brutal et barbare, tant il est antiartistique. Nous verrons plus loin sa genèse et nous saurons alors qu'il a pour principale raison d'être le besoin d'épargner à de misérables exécutants la difficulté de rythmes trop compliqués. Alors les musiciens de Constantinople ont ramené les mélodies ecclésiastiques à un seul battement, et leur innovation, faite vers l'extrême fin du XVIIIe siècle, n'a pas tardé à se répandre sur tout l'Orient. On eut alors dans les églises grecque, arménienne, syriaque et copte, le malheureux équivalent du chant pesant et martelé qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle on entendait dans les églises de France au lieu et place des suaves cantilènes grégoriennes.

Il faut dire pourtant qu'il y a en Orient une brillante exception à l'état du chant liturgique tel que nous venons de l'exposer : ce sont les exécutions qu'on peut entendre et que nous avons nous-même entendues dans la métropole religieuse de l'Arménie, à Etchmiadzine. Le moine qui les dirige, Komitas, est le dom Pothier de l'Orient. Il a fait ses études musicales en Europe, à Berlin, sous la direction d'Oscar Fleischer, ce qui est une garantie de son esprit critique. Quant au sens artistique de Komitas, nous l'avons jugé par les résultats obtenus et peut-être même nous a-t-il semblé qu'à force d'art on perdait un peu la notion de la musique qui prie au profit de la musique qui chante. A Etchmiadzine, plus d'exécutions nasillardes et traînantes, plus d'*ison* qui traverse la mélodie, ou du moins dans les chants très ornés l'*ison* s'est fait grave et joue le rôle d'une pédale.

Loin de tout cela, nous avons une exécution parfaitement artistique et soignée, avec des nuances voulues, trop de nuances peut-être ; les voix sont bien conduites et surtout la prononciation du texte est parfaite. « Notre première règle est de chanter comme on parle. » Komitas m'a répété cent fois cet axiome, et de fait, il ne saurait mieux dire. Cette règle des règles,—qui est aussi celle des mélodies grégoriennes,—devrait bien être un axiome dans toutes les Églises d'Orient. Nous l'avons entendue appliquée une fois et voudrions bien qu'elle le fût partout.

Le χρόνος n'a guère d'inconvénients dans le chant syllabique : il suffit de n'en point tenir compte et de guider la mélodie d'après une prononciation aussi correcte que possible du texte liturgique. Chacune des langues admises par l'Église a son génie particulier. Le grec a son accentuation marquée dans l'écriture : on n'a donc qu'à suivre les indications de la graphie. L'arménien accentue la dernière syllabe du mot (1). En

(1) A. Meillet. — *Esquisse d'une grammaire comparée de l'arménien classique.* Vienne, 1903, in-8.

néo-syriaque, selon Stoddart (1), l'accent porte presque toujours sur la pénultième. Dans le *Traité de grammaire syriaque* (2), M. Rubens Duval ne doute pas que cette règle s'applique également au syriaque ancien, bien que les grammairiens indigènes, tels que Bar Hebræus, ne nous donnent aucun renseignement sur ce sujet. Enfin, en langue copte, l'accent tonique porte sur la voyelle fondamentale de la dernière ou de l'avant-dernière syllabe du mot (3).

On peut donc juger de la diversité des règles à suivre dans l'interprétation du chant syllabique ou même médiocrement orné. Il faut pousser aussi loin que possible sur le terrain musical cette influence du texte, mais il vient un moment où la mélodie se détache du texte et devient pure musique, où dans la vivacité du sentiment religieux les paroles par lesquelles il a commencé à s'exprimer deviennent une gêne plutôt qu'un secours, où la joie du croyant s'épanche ainsi en modulations musicales libres de toute entrave.

Pourtant, cette entrave existe là où il n'en faudrait aucune, c'est le *χρόνος*, c'est le groupement de tous ces délicats mélismes, qui devraient être libres comme un chant d'oiseau, en ces barbares temps rythmiques, que nous avons dénoncés.

Dans les mélodies à mouvement lent et grave, le temps est décomposé en *arsis* et en *thesis*, la moitié pour le frappé, l'autre moitié pour le levé, et, si nous voulions enfermer la traduction de ces pièces ornées entre deux barres de mesure, à l'européenne, il faudrait écrire uniformément en tête de chacune l'indication correspondant à :

Thesis *Arsis*

2/8 (♪ ♪ / ♫ ♫ / ♬♬ ♬♬ *etc.*) = ♩

Ces chants ne s'exécutent pas autrement. A Etchmiadzine et dans quelques grands centres arméniens, l'interprétation est correcte, presque partout ailleurs elle est déplorable. Mais ce qui domine à l'audition de ces interminables mélodies, c'est un sentiment de monotonie profonde engendré par cette uniformité de rythme. La meilleure exécution n'en saurait avoir raison.

Pourtant ces mélodies seraient belles et expressives, si elles étaient chantées musicalement, si la rythmique mélodique, qui est en elles, était déterminée nettement par une accentuation convenable : mais

(1) Stoddart. — *A Grammar of modern syriac*, p. 20.
(2) Rubens Duval. — *Traité de grammaire syriaque*. Paris, 1881, in-8.
(3) Georg Steindorff. — *Koptische Grammatik*. — Berlin, 1894. in-8.

alors ce serait la négation du χρόνος. Nous aurions des groupements nouveaux dans la ligne mélodique, le vieux moule serait brisé. La mélodie s'échapperait alors vraiment libre de toute entrave, ce serait en terre d'Orient comme un écho du rythme libre des envolées grégoriennes du chant latin, sans autre règle que les lois générales du rythme musical (1).

Cette réforme, qui nous mettrait en possession d'un si riche trésor mélodique, est-elle utile? Artistiquement parlant, il serait certes intéressant de reprendre quelques-unes des plus belles cantilènes de l'Orient, de les analyser et de les remettre au jour, débarrassées d'un rythme brutal qui en cache les délicates beautés, comme l'enduit grossier dont les musulmans ont, dans quelques anciennes basiliques chrétiennes transformées en mosquées, recouvert, pour les dissimuler, de fines peintures byzantines.

Au point de vue scientifique, ce travail de restauration est inutile, parce que cette revision rythmique devrait être précédée d'une autre, la critique du texte. Nous en indiquerons plus loin, à la fin de cette étude, la raison d'être et les principes qui devraient la guider. La réforme ne doit donc pas seulement être une restauration de façade, nous croyons que c'est jusque dans ses assises premières que le chant liturgique oriental doit être examiné et sérieusement critiqué, si de l'état actuel nous voulons essayer de remonter à un état plus ancien et rechercher quelles étaient dans les Églises chrétiennes d'Orient les traditions suivies au moyen âge, avant les siècles de domination musulmane.

II

LES ORIGINES MODERNES DU « ΧΡΟΝΟΣ »

Après avoir établi, comme nous venons de le faire nous-même, que le rythme du χρόνος est commun au chant de toutes les Églises d'Orient, le R. P. Dechevrens poursuit ainsi sa thèse : à défaut d'autres preuves, on doit admettre, suivant une pratique constante en histoire liturgique, que l'universalité de ce rythme est une preuve de son apostolicité, c'est-à-dire que par le fait que le rythme du χρόνος se retrouve dans les dif-

(1) L'exécution grégorienne doit tenir compte dans les vocalises neumatiques non seulement des exigences du rythme en soi, mais encore des indications fournies par les formules de l'écriture neumatique et le groupement des notes : le chant oriental ne nous offre point ce secours des anciennes séméiographies musicales.

férentes Églises chrétiennes de l'Orient, nous devons le croire antérieur à la séparation de ces Églises, lors des schismes qui ont écarté les Arméniens des Grecs et ceux-ci des Latins. Telle est la seconde proposition du savant Jésuite.

Nous ne saurions l'accepter. Nous croyons pour notre part, après examen des faits, après avoir pris connaissance de documents grecs et arméniens qui nous éclairent sur l'histoire du chant oriental, que cette prétendue antiquité du *χρόνος* ne remonte guère plus haut que le XVIII[e] siècle, que l'origine de ce rythme est donc beaucoup plus proche de nous que des temps apostoliques et qu'enfin il y faut voir, non pas un héritage de la musique hébraïque, dont nous ne savons rien, mais le résultat de l'influence exercée par la musique turque sur le chant liturgique des peuples englobés dans les frontières de l'empire ottoman. A notre tour, nous dirons que la théorie du *χρόνος* est moderne dans les Églises d'Orient et qu'elle résulte d'une simplification, consciente ou spontanée, des rythmes compliqués de la musique turque.

Le R. P. Dechevrens a dû raisonner d'une façon tout abstraite pour établir cette partie de sa thèse. Il s'est souvenu du principe généralement admis en matière d'histoire liturgique que lorsqu'un usage, dont l'origine apostolique ou immédiatement post-apostolique n'est pas démontrée directement par les textes, se retrouve dans toutes les communautés chrétiennes, on lui donne, par le fait même, la même autorité qu'à ceux qui remontent aux Apôtres : c'est ce que nous résumions plus haut en disant que l'universalité d'un usage liturgique — ici, une théorie rythmique de chant eclésiastique, — peut être considérée comme une preuve de son apostolicité.

Mais la transposition de ce raisonnement sur le terrain musicologique n'aboutit jamais qu'à une hypothèse : le R. P. Dechevrens s'est-il préoccupé de la soutenir, de l'étayer scientifiquement ? Il ne semble pas que le promoteur des doctrines mensuralistes ait cherché si, derrière les mots, il se trouvait des faits qui confirmassent sa thèse ; il n'a malheureusement pas essayé de renouer siècle par siècle, étape par étape, l'enchaînement historique qui, de l'heure présente et de l'état actuel du chant liturgique en Orient, l'eût conduit avec sécurité vers l'état ancien qu'il s'agit de retrouver ; il ne s'est pas demandé si, depuis les temps apostoliques, un facteur nouveau n'était pas apparu, qui fût commun à toutes les Églises d'Orient et pût chez elles toutes justifier une commune, mais nouvelle, tradition. Nous avons dit que ce facteur nouveau, qui est venu troubler la sérénité d'un raisonnement abstrait et donner tort au R. P. Dechevrens, s'est produit en effet quand la domination des Ottomans a pu s'établir sur l'ensemble des populations chrétiennes de l'Orient, quand la civilisation turque, libre des soucis

de la conquête, a pu prendre conscience d'elle-même et proposer aux nations qu'elle enveloppait son art et ses artistes. L'apostolicité du χρόνος ne serait certaine qu'autant que son universalité en Orient n'admettrait pas d'autre explication. Or, tel n'est pas le cas. En effet, le χρόνος peut s'expliquer par la simplification des rythmes turcs et leur réduction à l'unité : nous pensons montrer que ce fut là justement l'œuvre des réformateurs du chant grec et du chant arménien, Chrysanthe de Madyte et Baba Hampartsoum.

Ce fut principalement au milieu du quinzième siècle et durant tout le siècle suivant que les Osmanlis entrèrent en contact avec les communautés chrétiennes qu'ils devaient asservir. Déjà, sous Mourad II, les Turcs avaient poussé dans les Balkans et en Grèce, en Transylvanie, en Bulgarie et en Hongrie, des incursions suivies de fortunes diverses. En 1446, la Morée fut inondée de hordes barbares, Corinthe et Patras prises et incendiées. En 1453, la chute de Constantinople, prise par Mohammed II, fut l'événement capital qui orienta vers des destinées nouvelles les relations des musulmans et des chrétiens. La conquête des pays serbes en 1459 ne fit que préluder à l'asservissement complet des pays grecs. Toutes les nations chrétiennes de l'Orient avaient à Constantinople des colonies nombreuses. Ce furent elles qui tout d'abord, en prenant contact avec la civilisation musulmane, se l'assimilèrent et en introduisirent le génie dans leurs pays respectifs. Les conquérants ne tardèrent pas d'ailleurs à les suivre. En 1516 et en 1517, le sultan Sélim conquiert la Syrie et l'Égypte. D'autre part, la guerre sainte des Sunnites contre les Chiites, en entraînant les sultans contre la Perse, amenait les Turcs sur cet éternel champ de bataille de l'Orient, l'Arménie. Il en résulta d'abord la soumission de la Géorgie et du Kurdistan, puis en 1555, après la campagne de Soliman contre le shah Tamasp, l'Arménie, une fois de plus démembrée, fut partiellement réunie à l'empire turc.

Il n'entre pas dans notre plan de rechercher ici quelles sont les origines de l'art musical turc, ni de faire une étude, même superficielle, de cette musique dans son ensemble. Nous ne nous proposons point en effet d'étudier si, comme tant d'autres manifestations de l'art turc, la musique de ce peuple se rattache à l'art gréco-byzantin, si, par l'intermédiaire des Arabes, les Turcs ont conservé dans leurs rythmes quelques ressouvenirs de l'ancienne métrique grecque, si enfin il y a entre la musique arabe et la musique turque quelques liens de parenté. Une telle étude dépasserait à la fois notre sujet et notre compétence. Nous nous contenterons de prendre l'art musical turc dans son état actuel, qui n'a guère changé depuis le XVIIIe siècle, et de rechercher quelle influence il a pu exercer sur le chant des Églises chrétiennes situées dans les frontières politiques de l'empire ottoman.

Alors et depuis longtemps, il y avait à Constantinople et dans les principales villes d'Asie Mineure, d'importantes communautés grecques et arméniennes, riches par le commerce et intellectuellement développées, qui prospéraient ainsi au milieu de la population conquérante et en une perpétuelle communion d'idées avec elle. On ne devrait pas se représenter la situation des peuples chrétiens en Orient du seizième au dix-huitième siècle par comparaison avec ce qui se passe au début du vingtième siècle en Arménie et en Macédoine. Malgré la brutalité et la grossièreté de ses exigences, le gouvernement turc n'était pas le plus mauvais qu'eussent subi les populations de l'Orient. Il n'était point, en matière de religion, persécuteur ; il avait respecté la hiérarchie et les privilèges de l'Église grecque. Les Arméniens avaient aussi un patriarche à Constantinople et de nombreuses églises. Or, dans cet état de tranquillité relative, il semble que les Grecs et les Arméniens aient eu véritablement le monopole de l'art dans une nation au tempérament belliqueux. Nous en connaissons un bon nombre qui, de l'une et l'autre race, furent les musiciens attitrés des sultans ; mais ce que nous savons aussi, c'est qu'ils modelèrent leur talent sur la discipline musicale, sur le goût des conquérants qu'il s'agissait de charmer.

Dans une dissertation très érudite, lue à la réunion du syllogue du *Parnassos* et insérée dans le bulletin de cette société (1), M. Tzetzès reconnaît l'influence considérable de l'élément oriental sur le chant byzantin.

La musique liturgique fut, après la prise de Constantinople, complètement « arabisée, turquisée, persisée ». C'est l'état où elle se trouve aujourd'hui. « Il n'y a d'ailleurs rien en cela qui doive étonner, vu que les maîtres de musique ont été formés par des professeurs imbus des principes de la musique turque. On reproche à Petros Peloponnesios, mort en 1777, d'avoir été l'un des principaux agents de cette funeste influence : musicien des plus remarquables du dix-huitième siècle, parfaitement versé dans la musique turque, il était l'habitué de la cour du sultan autant que du temple du Seigneur des armées. Il devint, par l'intermédiaire de Petros Byzantios, son élève immédiat, le vrai maître de ceux qui nous ont dotés du système actuel : Chrysanthos, Chourmouzios, Grégorios » (2).

Quand, d'autre part, le réformateur de la musique arménienne, Baba Hampartsoum, était requis de composer des mélodies nouvelles pour les musiciens turcs du Palais, son inspiration s'ingéniait plutôt

(1) Παρνασσος, t. VI, 1882.

(2) GAÏSSER, *ouvr. cité*, p. 25. — Voir également la notice consacrée à Petros Peloponnesios dans les Συμβολαί de Papadopoulos, p. 314-324, où nous apprenons que Petros enseignait aussi la musique turque.

à plaire aux oreilles de ses auditeurs qu'à demeurer dans la tradition arménienne : ses œuvres personnelles en font foi.

Inversement, la musique turque pénétrait de plus en plus dans les églises arméniennes. Nous en avons un témoignage formel dans le *Mémoire*, qui est en quelque sorte le testament artistique de Baba Hampartsoum et la justification de son œuvre (1). Baba expose l'utilité de sa réforme et l'intérêt qu'il y a à conserver intacts les chants liturgiques de son Église par une séméiographie musicale très précise, qui les préserve des altérations possibles.

« Quelques-uns de nos frères *tiratsou* (2) font entrer dans l'église toutes sortes d'airs qui ne sont pas convenables. Ils introduisent dans l'église la bouche du *hanendé* (3), du juif, du bohémien ou du *bechtachi* (4), en disant : Comme c'est beau ! comme c'est bien ! tandis qu'il n'y a pas de plus grande faute. Il en est d'autres aussi qui ont inventé un joli *boghaz namé* (5) : ils le placent partout, croyant faire pour le mieux, tandis qu'il n'y a rien de plus exécrable. Il vaut mieux jurer ou blasphémer dans l'église que de faire cela... En croyant ramener le peuple à la ferveur, ils l'induisent en péché ! » Ne semble-t-il pas en lisant ces lignes d'un musicien arménien de Constantinople, à l'extrême fin du dix-huitième siècle, qu'on lise un prédicateur du moyen âge tonnant dans son latin imagé contre les abus de la musique d'église de son temps ?

Quoi qu'il en soit, nous avons là un premier point qu'on peut considérer comme acquis : c'est la perpétuelle compénétration, au dix-huitième siècle, de la musique turque et de la musique liturgique des Églises chrétiennes, celle-ci fournissant les chanteurs et les musiciens, celle-là imposant son esthétique et sa théorie (6).

Quelles sont en ce qui concerne le rythme, le seul point de vue qui nous intéresse ici, cette théorie et cette esthétique? Nous n'avons guère besoin d'insister sur l'ignorance des Fétis et de tant d'autres prétendus historiens de la musique relativement à ces questions. Dans le médiocre

(1) Fragments publiés dans la revue *Dsaghik*, n° du 8 mars 1903.
(2) Chantre de l'Église arménienne.
(3) Chanteur de café.
(4) Chef des derviches.
(5) Trille dans la gorge.
(6) On voit que, de la part des races qui avaient la plus haute notion de leur individualité, comme les Grecs et les Arméniens, il y eut dans ce domaine de l'art absence absolue de réaction ; même il fut de bon ton de suivre et d'imiter le chant turc. On peut juger, malgré l'absence de renseignements précis, combien cette influence dut s'exercer plus librement sur les peuples qui, comme les Syriens et les Coptes, avaient une vitalité et une personnalité intellectuelles moins actives : les résultats matériels sont là pour le faire voir.

ouvrage de Salvador Daniel (1), on trouve pourtant un mot heureux. L'auteur parle, au chapitre v, de l'*harmonie rythmique*, dont il formule ainsi le caractère : un rythme d'accompagnement presque indépendant de la mélodie et dont les relations avec elle ne sont fixes que pour le commencement de chaque mesure (2). Hors cela, on a tôt fait de parler de la mélopée orientale et d'écrire que les Arabes — entendons par là tous les Orientaux — n'ont pas le sens de la mesure.

Certes, il ne faut rien exagérer, et pour notre part nous avons souvent entendu en terre musulmane, soit en Afrique, soit en Orient, dans les campagnes surtout, de longues mélodies plaintives dont le caractère est exclusif de tout rythme et de toute mesure. Ce sont des chants de pâtres, des chants de nomades, qui, au pas de leurs chevaux, s'en vont au commencement ou à la fin du jour vers l'infini des sables. Mais ces mélopées ne constituent pas davantage la musique musulmane, turque, arabe ou persane, que les chants libres de tout rythme par lesquels les bergers se répondent le soir, de sommet en sommet, sur les montagnes d'Auvergne, ne constituent toute la musique française.

La musique turque qui nous intéresse ici, c'est celle que nous avons entendue de Constantinople à Samarkande et dont nous avons pu dégager, surtout en ce qui concerne le rythme, quelques idées générales. La scène varie peu. Les musiciens de l'orchestre, dont l'importance peut changer, sont assis à terre. Les instruments à cordes ou à vent, *kemandje, neï, oude*, exécutent la mélodie, les instruments à percussion réalisent l'accompagnement rythmique. A défaut d'instruments à percussion, les rythmes de la musique orientale se marquent par un claquement de doigt, ou plus ordinairement le chanteur, accroupi, marque le rythme en frappant du plat de la main sur les genoux. Le genou droit reçoit les temps forts, nommés *doum*; le genou gauche les temps faibles, appelés *tek*. Le R. P. Thibaut, dans un article récent (3), nous apprend qu'une même note peut recevoir tout ensemble le temps fort et le temps faible ; ce battement exceptionnel se nomme *tahek* et consiste dans un levé et un frappé simultanés des deux mains sur les genoux. Il existe encore deux autres battements de forme identique, *tekké* et *tekkia*, comprenant tous deux un *doum* et un *tek* successifs. Enfin une danseuse anime parfois le tableau.

Ces rythmes turcs sont très nombreux. Le R. P. Thibaut, que nous aimons à citer parce qu'à un excellent sens critique il joint une connaissance pratique de la musique orientale puisée dans un long séjour à Constantinople et due à ses relations d'amitié avec les musiciens

(1) Salvador Daniel, *la Musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*. Alger, 1879.

(2) Le même, *op. cit.*, p. 99.

(3) *Revue musicale*, n° 9, septembre 1902.

turcs, nous donne dans ses articles de la *Revue musicale* l'indication de quelques-uns de ces rythmes. Nous-même, nous en avons noté quelques autres, lors de nos voyages musicologiques en Orient. Voici les plus usités.

Ousouli (1) *sofian* (2)	2/4	♩	♪	♪				
		Doum-	tek-	kia				
		D	D	G (3)				
Ousouli duyek (4)	4/4	♪	♩	♪	♩	♩		
		Doum-	tek-	tek	doum-	tek		
		D	G	G	D	G		
Ousouli aghir-semaï (5)	6/4	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥		
		Doum-	tek-	tek	doum-	tek		
		D	G	G	D	G		
Ousouli evfer (6)	9/4	𝅗𝅥	♩	♩	𝅗𝅥	♩	𝅗𝅥	(7)
		Doum-	tek-	kia	doum-	tek-	tek	
		D	D	G	D	G	G	
Ousouli tek sofian (8)	5/8	♩	♩	♪				
		Doum	tek-	kia				
		D	D	G				
Ousouli djourdjina (9) ou *yuruk semaï*	6/8	♪.	𝅘𝅥𝅯	♪	♪	♩		
		Doum	tek-	kia	doum-	tek		
		D	D	G	D	G		
Ousouli aksak (10)	9/8	♩	♪	♪	♩	♩	♪	
		Doum-	tek-	kia	doum-	tek-	tek	
		D	D	G	D	G	G	
Ousouli devri revan (11)	14/8	♩.	♩	♩	♩.	♩	♪ 𝄾	
		Doum-	doum-	tek	doum	tek-	tek	
		D	D	G	D	G	G	

Veut-on maintenant savoir comment ces rythmes se combinent avec la mélodie? Il faut supposer que nous sommes, ou bien dans une demeure privée, chez un particulier qui nous honore d'une fête pour

(1) *Ousoul*, en turc: rythme.

(2) *Sofian*, emprunté aux *sofis*, secte musulmane fondée au VIIIe siècle par Abou-Saïd-Aboul-Cheïr.

(3) D indique le battement fait avec la main droite sur le genou droit et G le battement de la main gauche sur le genou gauche; le premier correspond au temps fort, à la θέσις d'Étienne le Lampadaire, le second au temps faible, à l'ἄρσις.

(4) *Duyek*, qui est dans le rapport de 1 à 2.

(5) *Aghir-semaï*, danse lourde.

(6) *Evfer*, ample.

(7) Ce *schema* rythmique a été emprunté à l'article du R. P. Thibaut, *Revue musicale*, septembre 1902.

(8) *Tek sofian*, impair. C'est le rythme à 2/4 transformé en 5/8 par l'adjonction d'une croche, plus exactement par l'allongement du second *tek*.

(9) *Djourdjina*, vraisemblablement quelque mot italien apporté à Constantinople avec une mélodie populaire par des musiciens italiens au XVIIIe siècle.

(10) *Aksak*, boiteux.

(11) *Devri revan*, qui tourne sur soi, cyclique. Noté d'après le R. P. Thibaut.

laquelle il a fait venir danseuses, chanteurs et instrumentistes, ou bien dans un café où quelque chanteur populaire exécute son répertoire de *besté* ou de *charki*, ou bien dans une mosquée où les *mévlévis* vont tourner au son des instruments. Chanteurs et instrumentistes sont assis à terre. Les premiers chantent en frappant leurs genoux du plat de la main. Une partie des instrumentistes exécute la mélodie à l'unisson des chanteurs, les autres marquent le rythme, que Salvador Daniel appelle très bien l'*harmonie rythmique.*

Prenons un premier exemple dans les chants de *mévlévis* (1) publiés par le R. P. Thibaut à la suite de ses articles de la *Revue musicale.* La mélodie appartient comme tonalité au mode *nihriz* et le rythme est un *ousoul yuruk semaï.* Le lecteur peut se reporter au tableau précédent et voir comment les Turcs battent ce rythme, qui, avec l'accent sur la première et sur la quatrième croche de la mesure, est bien identique au six-huit de la musique occidentale.

Mil- le bra- vos ! Ah ! pour un tel sul-

Ousoul

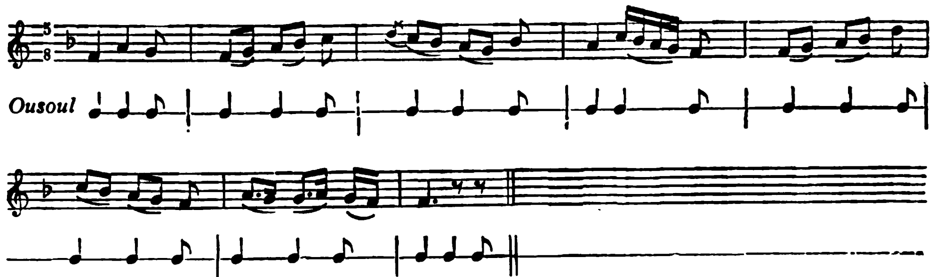
tan ! si puissant sei- gneur,

mon â-me, que ses pro-pres ser- vi- teurs

sont éga- le- ment sul- tans.

Nous rapporterons également, surtout à titre de curiosité, une pièce à cinq temps, dont nous devons la communication à un chantre arménien de Kadi-Keuï, M. Agopian, également versé dans sa musique nationale et dans la musique turque. Dans l'*ousoul tek sofian,* nous avons le rythme 2 + 3 avec l'accent sur 1 et sur 3, autrement dit, nous avons un rythme binaire juxtaposé à un rythme ternaire.

(1) Ce sont les *mévlévis* que nous qualifions improprement *derviches tourneurs.*



Nous pourrions longuement multiplier ces citations, mais il ne nous faut pas perdre de vue que nous ne nous occupons de la musique turque que dans ses rapports avec la musique liturgique orientale et que ce sont les rythmes passés dans celle-ci qui doivent nous retenir. Or, il faut bien remarquer que dans le battement de chaque *ousoul*, il y a, au moins mentalement exprimée, la notion d'un temps premier indivisible, qui est la forme la plus simple du rythme et commune à tous les *ousoul*. Tel rythme même, comme le *duyek*, respecte fidèlement cette unité de battement; malgré son irrégularité du début, ce rythme donne à l'esprit l'impression de quatre temps bien nets, bien carrés, bien assis, le second temps syncopé reprend, mentalement, sa place normale, et si l'on exécute

on pense 

Voici un exemple de rythme *duyek* appliqué à un *charki* en mode *husseïni* (1).

J'ai versé bien des pleurs, quand j'ai vu ton vi- sa-

Ousoul

ge, dans ma dou- - - leur je me plains et mur- mure. Fin

et cetera jusqu'à la fin.

Mon cœur est con- su- mé, ma belle, par tes grâ- ces!

Ah! viens, viens. Ah! viens,

viens, femme ai-mé-e, viens, ton es-cla- - ve t'ap- - pelle, il est là.

(1) Transcrit sous la dictée de M. Agopian.

L'allure calme et sereine du *duyek* devait convenir aux mélodies religieuses bien mieux que des rythmes tourmentés comme l'*aksak*, le *devri-revan*, ou passionnés comme l'*yuruk-semaï*. Nous verrons un peu plus loin l'usage qu'en faisaient les chanteurs grecs ou arméniens. Mais ce qu'il faut retenir, c'est que tous les rythmes turcs nécessitent, pour être intelligibles et précis, leur réduction à l'unité.

Cette doctrine rythmique de la musique turque n'est point l'œuvre de théoriciens contemporains. Sans remonter jusqu'à ses origines, ce qui dépasserait, avons-nous dit, à la fois notre sujet et notre compétence, il nous suffit de savoir qu'elle existait déjà telle au dix-huitième siècle quand les musiciens grecs et arméniens ont pu s'en imprégner et la faire passer dans leur art national. Nous avons d'abord le témoignage de Villoteau, tout au début du dix-neuvième siècle : « On appelle ce même rythme *duyek* en turc : c'est le même qui était connu des Grecs sous le nom de rythme égal ou rythme dactylique. Les temps marqués par une longue se nomment *doum* et ceux marqués par une brève se nomment *tek* sur les instruments de percussion. Dans le chant, au lieu de *doum*, le même temps se nomme *tta*, et au lieu d'appeler *tek* le second temps, on le nomme *dih*. Le *doum* de même que le *tta* est le temps fort. Le *doum* se distingue sur les instruments à percussion en ce qu'il se frappe de la main droite sur le milieu de l'instrument et qu'il produit un son plus grave et plus fort. Le *tek* au contraire se frappe de la main gauche, et plus près de la circonférence, en sorte qu'il produit un son plus aigu et plus maigre. Le *tta* se marque avec la main sur le genou et le *dih*, qui est le temps faible, se frappe sur le genou également avec l'index de la même main » (1). Nous avons encore un autre témoignage aussi précis et plus ancien que celui de Villoteau. C'est le chapitre consacré par Laborde à la musique des Persans et des Turcs, dans l'*Essai sur la musique* (2). L'auteur dit avoir suivi le traité d'*Abouluefa* : nous écririons plutôt Abou Aloufa, auteur persan, qui traita de la musique et dont Chardin rapporta un manuscrit, aujourd'hui au British Museum. Ce manuscrit fut analysé par Chardin, et c'est vraisemblablement d'après ce voyageur que Laborde composa son chapitre. Nous remontons ainsi au dix-septième siècle, mais ce qu'il nous importe de savoir, c'est qu'environ à l'époque de Baba Hampartsoum « les temps qui se battent de la main droite sont appelés *doum*... ceux que l'on frappe de la main gauche sont appelés *tek* ». Laborde cite quelques-uns des rythmes que nous avons énumérés et en particulier le *duyek*, qu'il transcrit comme nous :



(1) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, dans la *Description de l'Égypte, État moderne*. Paris, 1809, in-fol., t. I, p. 702, en note.
(2) *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, 1780, t. I.

Tel est donc, encore que sommairement présenté, l'état des rythmes turcs à la fin du XVIII[e] siècle, au temps des réformateurs du chant ecclésiastique. Pierre de Péloponnèse enseignait la musique turque. Baba Hampartsoum fut élevé dans la pratique des *besté* et des *charki*. Il en composa un bon nombre, dont quelques-uns subsistent encore en manuscrit. Aussi quand il donna ses leçons de chant arménien, le fit-il sous l'influence de la musique turque, et nous savons qu'il guidait ses chanteurs en battant les *doum*, les *tek* et les *tekkia* (1). Mais, et voici qui est important, les *ousoul* aux formules compliquées, accessibles à des chanteurs de profession, cessaient de l'être pour la foule ignorante des finesses de l'art (2). Du système turc on ne retint qu'une chose, le battement du temps, dont les théoriciens grecs firent le χρόνος. « Ces procédés d'écriture, dit Chrysanthe de Madyte, ont été habilement déterminés par nos professeurs, qui nous ont débarrassés des divisions du temps usitées chez les Européens et des rythmes ou οὐσοῦλια des Ottomans » (3).

De son côté, Baba réduisit l'ancien battement du *doum-tek* à un battement du pied, de la main ou simplement d'un doigt de haut en bas (4). Plus d'*ousoul* compliqués. « Par là, écrit l'auteur de l'article du *Dsaghik* d'après l'autobiographie de Baba Hampartsoum, tous les *ousoul* étaient simplifiés à la valeur d'un seul battement (5). »

La grande réforme du rythme était donc accomplie et codifiée par les musicistes grecs et arméniens. Chrysanthe de Madyte d'une part, Baba Hampartsoum, d'autre part, en sont les auteurs responsables et conscients. Ailleurs, chez les Syriens et chez les Coptes, la même cause engendra les mêmes effets. Le principe du moindre effort prévalut dans une même tendance à la simplification de l'*ousoul* turc. Les détails de cette évolution nous manquent, mais les résultats nous sont au moins connus : il n'y a qu'à les constater.

Nous savons désormais que le χρόνος, c'est-à-dire le *temps*, est le principe rythmique du chant liturgique dans tout l'Orient : en cela nous sommes d'accord avec le R. P. Dechevrens.

Nous avons cherché à faire voir que l'introduction de ce rythme est d'origine récente et que le χρόνος n'est autre chose que la simplification des *ousoul* turcs et leur réduction à l'unité : ici nous nous séparons

(1) *Dsaghik*, n° du 15 mars 1903. L'auteur de l'article nous apprend que Baba battait volontiers le *duyek* pour guider l'exécution de ses chanteurs.

(2) TENTESSIAN, *Nkaragir iergots*, p. 88 et suivantes. — Constantinople, 1874, in-8,

(3) CHRYSANTHE, cité par Bourgault-Ducoudray, *op. cit.*, p. 106.

(4) Dans le nouveau battement, le mot *doum-tek* devient, ainsi arménisé, le synonyme de χρόνος, *doum* équivaut à θέσις, frappé du temps fort, *tek* à ἄρσις, levé du temps faible.

(5) *Dsaghik*, n° du 15 mars 1903.

du R. P. Dechevrens, qui croit au contraire ce rythme contemporain des origines chrétiennes.

Quelle est donc, au point de vue rythmique, la tradition ancienne? Le Révérend Père n'a point à se poser cette question, puisqu'il la trouve résolue dans l'état actuel du chant oriental; mais, à la commune tradition invoquée par le savant mensuraliste, nous en opposons une autre, qui nous semble plus solidement étayée et plus conforme à la réalité des faits. C'est ainsi que nous avons à rechercher l'ancienne tradition rythmique dans le chant des Églises chrétiennes.



DEUXIÈME PARTIE

L'ANCIENNE TRADITION RYTHMIQUE
L'ACCENT

I

DÉCADENCE ET FIN DE LA TECHNIQUE MUSICALE DE L'ANTIQUITÉ

Quand nous recherchons quelle peut être la tradition la plus ancienne, c'est-à-dire la plus proche des origines chrétiennes, dans le chant liturgique de l'Église, une première pensée s'impose tout de suite à l'esprit : dans le vaste héritage de l'antiquité, que sont devenus les anciens rythmes de la poésie et de la musique ? N'est-il rien demeuré des mètres classiques dans la poésie et dans le chant des Églises chrétiennes ? Or, des musicologues et des savants ont cherché à renouer la primitive tradition du chant chrétien avec la doctrine rythmique de l'antiquité (1).

(1) On pourrait s'étonner que nous ne songions point de même à rechercher si, du côté de la musique hébraïque, on n'arrive pas à établir une continuité de tradition. La cause en est dans notre ignorance absolue de ce que fut la musique des Hébreux au temps de David et de Salomon. Nous voyons bien, grâce aux découvertes archéologiques, les musiciens et les chanteurs, dont l'image reste figée sur les bas-reliefs des temples assyriens, mais nous ne les entendons pas. De leurs tonalités et de leurs rythmes, nous ignorons tout. La versification hébraïque elle-même ne nous vient guère en aide. On n'a pas proposé moins de quatre systèmes pour expliquer le vers des anciens Hébreux. Chacun se recommande d'autorités illustres, mais aucun n'a été encore accepté sans restriction. Un premier système, qui a pour représentants Gomar (1637), Meybaum (1690), Jones (1777) et Grève (1788 et 1810), repose sur la quantité des syllabes. Un second, avec Hare

Car l'hellénisme avait marqué d'une empreinte profonde les pays qui devaient plus tard composer l'Orient chrétien. Alexandre le Grand les avait tous parcourus en vainqueur. A sa mort, en l'an 323 avant Jésus-Christ, ses anciens généraux se partagèrent les principales satrapies de l'Asie, et c'est ainsi que l'on vit Antigone et Léonat en Asie Mineure, Néoptolème en Arménie, Ptolémée en Égypte. Antipater avait pris pour lui la Macédoine et la Grèce. Les guerres sanglantes qui suivirent le partage ne tardèrent pas à en modifier les dispositions ; les États les plus faibles disparurent au profit des plus forts, les pays conquis changèrent de maîtres, mais ne sortirent pas de la domination grecque. Enfin, l'immense empire d'Alexandre forma trois tronçons : l'Égypte, qui pendant trois siècles appartint à la dynastie des Lagides, la Syrie et l'Arménie qui, pendant le même temps, furent aux mains des Séleucides (1), et enfin la Macédoine, qui vécut plus isolée.

Or, l'influence de l'hellénisme fut profonde et durable sur toutes les contrées où elle s'étendit. Les cités nouvelles élevées par les conquérants en furent les meilleurs points d'appui. Surtout la langue hellénistique devint dans ces villes la langue officielle et la langue des affaires. Longtemps après la conversion de l'Arménie, on disait encore l'office religieux en langue grecque dans les provinces du nord. Chez les Coptes, nous voyons l'adaptation de l'alphabet grec aux sons de la langue copte. En Syrie, cette influence n'est ni moins vive, ni moins persistante : l'idiome vulgaire était bien le syriaque, mais on écrivait en grec. Bar Hebraeus nous apprend (2) que le grec était la langue littéraire jusqu'au huitième siècle, notamment à Damas, où Walid l'interdit pour la rédaction des actes officiels et y substitua l'arabe. Les offices avant le schisme monophysite étaient également célébrés en grec, mais les saintes Écritures étaient expliquées en langue vulgaire. Nous croyons ces exemples suffisants, sans qu'il soit besoin de les poursuivre dans toute une litté-

(1736), Merx (1871), G. Bickell (1882), Gietmann (1880) et leurs disciples, considère le nombre des syllabes. Un troisième système, préconisé par Anton (1770), Bellermann (1813), Saalschütz (1874), Meier (1853), Julius Ley (1866) et Raabe (1880) s'attache à la place des syllabes accentuées ; Budde (1882), Gunkel (1885), qui croit à l'imitation par les Hébreux de la versification assyro-babylonienne, et Paul Vetter (1897) joignent à la notion de l'accent celle de la césure. Enfin un dernier système combine la quantité et l'accentuation. Ici nous citerons le récent ouvrage de Nivardus Schloegl, *De re metrica ueterum Hebraeorum disputatio*, Vienne, 1899, in-4, dont la bibliographie considérable montre la confusion et l'obscurité qui règnent dans ces études. Nous n'avons donc rien à en tirer pour les nôtres, si ce n'est peut-être que la voie la plus féconde et la plus suivie des hébraïsants contemporains cherche le secret de l'ancienne versification dans les systèmes qui reposent sur l'accent.

(1) Les conquêtes romaines marquèrent la fin des royaumes hellénistiques de l'Égypte et de la Syrie (Ier siècle av. J.-C.). Ce furent les Arsacides Parthes qui détachèrent l'Arménie du royaume des Séleucides.

(2) Bar Hebraeus, ed. Bedjan, p. 115. Paris, 1890. Cité par M. Rubens Duval.

rature de traduction, dans tout un art d'imitation, pour montrer quelle fut, en dehors des pays grecs et là même où devait se développer l'Église chrétienne, l'influence de l'hellénisme.

Pourtant, en matière de chant liturgique, cette influence semble avoir été nulle. Elle peut servir à expliquer quelques phénomènes particuliers de la musique liturgique (1); mais elle est insuffisante pour éclairer un corps entier de doctrine, elle est trop fragmentaire pour combler l'hiatus, le gouffre profond, que nous trouvons creusé entre l'art musical de l'antiquité et celui des Églises chrétiennes de l'Occident et de l'Orient.

Un temps est venu où le système musical des anciens Hellènes est tombé dans un complet oubli. Cet état de désuétude est arrivé peu à peu, par étapes : ainsi la notation musicale des Grecs avait continué d'abord à être en usage dans l'empire romain, puis graduellement des simplifications s'imposèrent et l'ancienne écriture disparut d'elle-même. Son usage fréquent chez Bacchius, chez l'anonyme de Westphal, dans les *Cestes* de Jules l'Africain (2), nous en montre l'emploi très répandu encore au IIIe siècle, puis quelque cent ans plus tard, vers le milieu du IVe siècle, la notation musicale cesse d'être comprise. Gaudence (3) n'en parle qu'au passé, comme d'une curiosité archéologique : « Les anciens, dit-il, se servaient de termes spéciaux pour leurs dix-huit tons et de signes qu'ils appelaient *notes*. » Surtout il faut retenir que le système antique de notation musicale n'a pas laissé la moindre trace dans le chant de l'Église : il avait entièrement disparu au Ve et au VIe siècle de l'ère chrétienne, et quand, deux ou trois siècles plus tard, reparaissent dans les livres les premiers vestiges de notation musicale, ils reposent sur des principes tout différents de ceux qu'avait connus l'anti-

(1) Ainsi les deux cas suivants ne s'expliquent guère que par un souvenir de l'art antique. Le premier appartient au chant arménien ; c'est la présence dans le sixième mode du tétracorde *sol-la-si♭ -do♭*, dont l'identité avec le *pycnon* de la musique grecque est formelle. Le second se trouve dans le chant de l'Église latine : les auteurs de la *Paléographie musicale* (tome IV, *le Cursus et la psalmodie*) ont signalé dans la psalmodie grégorienne des traces de cadences métriques, aux finales de phrases musicales principalement ; depuis, S. G. Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié, a relevé un peu partout dans la mélodie liturgique la présence de ces mêmes cadences, qui sont identiques aux formules de *cursus* métrique employées dans la prose littéraire au Ve et au VIe siècle. On est donc fondé à croire que les mélodies où se trouvent ces cadences sont contemporaines du temps où elles constituaient une élégance dans l'art d'écrire.

(2) Vers la fin de l'antiquité, les lettres musicales étaient censées posséder une vertu occulte ; on les inscrivait sur les talismans, ainsi qu'on peut le voir dans les *Cestes* de Jules l'Africain, auteur chrétien du IIIe siècle, qui composa également une *Chronologie*, dont on a des fragments cités par Eusèbe et quelques Pères.

(3) Gaudence, publié dans Meibomius, *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicauit.* Amsterdam, 1652, 3 vol. in-4, tome II, page 20.

quité. Les tonalités antiques ne furent plus bientôt, elles aussi, qu'un souvenir confus et toujours mal compris. Les théoriciens byzantins et latins, même les plus anciens, comme Hucbald et Aurélien de Réomé, savent qu'il existait chez les Grecs des modes appelés dorien, phrygien, lydien. Ils conservent bien cette nomenclature, la même terminologie désigne chez eux les modes ecclésiastiques; mais, dans l'application, la confusion est inextricable et révèle l'ignorance complète où ils sont de la théorie antique dont ils auraient dû être les dépositaires et les conservateurs (1).

Enfin la rythmique antique est en voie de transformation et là, ce n'est pas l'œuvre des hommes qui prévaut. La cause est plus profonde. Elle est dans la transformation même que subissent les langues de l'antiquité au seuil du moyen âge, dans cette métamorphose d'où sort un principe nouveau de vitalité linguistique : l'accent. L'ancienne prosodie, qui reposait sur la distinction des syllabes en longues et en brèves, a disparu dans l'usage vers le même temps. On ne connaît plus que des syllabes accentuées et des syllabes atones. Un rythme d'intensité s'est substitué au rythme quantitatif. L'accent vainqueur a tué la quantité.

C'est bien là la raison majeure qui a présidé à la disparition de la musique antique. La mélodie n'est pas comme une œuvre plastique. Elle n'existe point par elle-même, mais seulement par l'artiste qui la fait vivre. Les monuments de l'art antique, que le vandalisme a épargnés, ont pu durer jusqu'à nous. La musique au contraire meurt, quand elle n'est plus perpétuée. Deux siècles de barbarie, le cinquième siècle et le sixième, ont vu les invasions en Occident et en Orient. Ce fut la fin de

(1) Sotérichos, dans le dialogue de Plutarque περὶ μουσικῆς, § 18, fait entendre que ses contemporains ne sont plus en état de se servir pertinemment des anciennes harmonies (cf. WESTPHAL, *Plutarch über die Musik*, Breslau, 1865). Cléonide dit expressément que les anciens modes ne sont plus en usage, ou du moins ont changé de noms (*Introduction harmonique*, § 87, trad. de M. Ruelle dans l'*Annuaire de l'Association des études grecques*, 1883, p. 292). Il faut entendre par ces textes que déjà, au second siècle de l'ère chrétienne, l'art musical de l'antiquité était en voie de décadence et connu seulement dans sa théorie par les musiciens archaïsants. Quand les théoriciens byzantins, comme Manuel Bryenne, qui reproduit vers 1320 l'explication des tonalités d'après Pachymère, voulurent rétablir la concordance entre les tons nouveaux et les anciens modes, la confusion fut à son comble. La comparaison avec les théoriciens latins n'est d'ailleurs pas pour l'éclaircir.

Hucbald, Aurélien, etc., en se servant des expressions de *dorien*, *phrygien*, etc., ne décrivent pas les modes dont ils ne s'occupent point, mais le système tout antique des *tropes*, qui continue à avoir son effet durant cette période du moyen âge. Les octaves modales sont remplacées par celles des authentes et des plagaux, et la transposition de celles-ci s'effectue par les tons comme il en était pour les premières. Aussi la terminologie des *tropes* continue d'être appliquée par ces auteurs comme elle l'était par leurs prédécesseurs, c'est-à-dire dans le sens des notes de la gamme : *ton hypodorien* signifiant *la*, etc. Observer précisément que ces auteurs ne disent point *mode*, ni *octave*, mais *ton* ou *trope*.

toute beauté, la ruine de tout ce qui avait fait la gloire du passé ; toute tradition d'art fut rompue. Or, quand sous l'action bienfaisante de l'Église, on se reprit à chanter, les conditions ambiantes, qui pouvaient influer sur le développement de la musique, avaient changé : aux mélodies plus ornées il fallut une notation qui écrivît les formules ; au principe de l'accent triomphant de la quantité correspondit le rythme tonique. Cette renaissance fut un renouveau : la musique, qui s'était endormie païenne, se réveilla liturgique et christianisée.

Mettons-nous donc bien en face des réalités historiques. Nous allons constater la déchéance des anciens mètres classiques, qui avaient été constitutifs de l'art antique. Le plain-chant les ignore, parce qu'ils ne sont plus et, ainsi que le chant des autres Églises chrétiennes, il se développe vers le même temps où l'accent tonique devient véritablement l'âme du mot dans les langues liturgiques et le fondement de toute poésie sacrée, c'est-à-dire du cinquième au quinzième siècle. L'accent suffit à créer un rythme musical et l'on ne connaît pas alors d'autres éléments rythmiques : il fut donc le principe rythmique du chant dans toutes les Églises chrétiennes en Occident et en Orient au moyen âge.

Cette vérité ne saurait se passer de démonstration : nous demanderons la nôtre aux enseignements de la philologie et de l'histoire, qui nous semblent les meilleurs fondements des études musicologiques.

Nous avons donc à prouver les deux faits suivants :

1° Les langues liturgiques anciennes, à savoir le latin, le grec, l'arménien, le syriaque et le copte, ont dans chaque mot une syllabe affectée d'un accent tonique qui met cette syllabe en relief dans la prononciation parlée ou chantée et qui constitue l'unité du mot. A l'époque qui nous occupe, cet accent est toujours un accent d'intensité qui donne à la syllabe accentuée, ni plus d'acuité, ni plus de durée, mais plus de force.

2° La poésie liturgique des Églises chrétiennes n'a pas connu d'autres principes de versification que cet accent, dont le retour à des places déterminées constitue un élément rythmique.

II

L'ACCENT TONIQUE DANS LES LANGUES LITURGIQUES

Les érudits ont montré en toute évidence qu'à Rome, dès l'époque classique, il y avait superposition de la langue littéraire, *sermo urbanus*, et de la langue vulgaire, *sermo plebeius*, parlée par tout le monde et surtout par la plèbe. Les différences entre le *sermo urbanus* et le *sermo plebeius*, peut-être minimes à l'origine, s'accrurent de plus en plus vers la fin de l'Empire. Ce fut le latin vulgaire que les premiers chrétiens trouvèrent en face d'eux, quand la religion nouvelle pénétra dans les rangs de la société romaine. Or, l'Église parle à ses fidèles pour être entendue de tous, même des plus humbles ; on sait qu'à côté de conversions illustres, mais en nombre médiocre, la foule des nouveaux chrétiens se recruta principalement dans les très basses classes de la société romaine : en conséquence d'un christianisme triomphant, le latin populaire devait donc l'emporter définitivement.

Bien qu'il ne nous soit point resté de monuments écrits de la langue vulgaire à part quelques gloses, quelques rares refrains, quelques expressions, la philologie a pu par l'étude comparée des langues romanes, qui en sont issues, reconstituer la physionomie du latin vulgaire. Le langage adopté par l'Église naissante à Rome fut sans doute, avec le grec, le *sermo urbanus* ou *nobilior*, mais sans exclure le *sermo plebeius*, le latin vulgaire, seul compris par la majorité de ses membres : de là ce singulier mélange. On ne peut donc dans une étude sérieuse du latin d'Église faire abstraction de cette langue vulgaire. Nous renvoyons, si l'on veut s'éclairer sur l'ensemble de la question, aux *Grundriss* de Groeber (1), aux savants travaux de K. Nyrop (2), de G. Mohl (3), de Meyer-Lübke (4), pour ne citer que les plus récents. Ici nous retenons seulement deux points qui intéressent la musicologie du haut moyen âge.

(1) Groeber (G.), *Grundriss der romanischen Philologie.* — Strassburg, Trubner, 1888-1901, 4 vol. in-8 (t. I et t. II, 1, 2, 3).

(2) Nyrop (K.), *Grammaire historique de la langue française.* — Copenhague et Paris, 1899, in-8. T. I.

(3) Mohl (F. G.), *Introduction à la chronologie du latin vulgaire, étude de philologie historique.* — Paris, 1899, in-8.

(4) Meyer Lübke (W.), *Grammaire des langues romanes...* Trad. franç. par Eug. Rabiet. T. I, Phonétique. Paris, H. Welter, 1890, in-8.

a) Le latin vulgaire postérieur à la période classique ignore la métrique. — Déjà, à la belle époque d'Horace et de Virgile, la métrique classique des poètes avait été à Rome un art importé de la Grèce et adapté à la langue latine. La langue latine nous apparaît pendant toute cette période comme une langue essentiellement quantitative. Mais nous sommes assurés par les témoignages des grammairiens et des scoliastes que l'ancienne prosodie avait disparu de la prononciation courante du latin, quand la haute culture intellectuelle perdit son éclat dès le milieu du IIIe siècle après Jésus-Christ. Un poète comme Claudien faisait des vers latins à la façon d'un amateur de vieux langage. Alors le latin vulgaire a submergé déjà la langue classique, les voyelles ne se distinguent plus par la quantité, mais par la qualité, et à la différence de durée s'est substituée une différence d'intensité. La disparition de la prosodie devait amener sans tarder celle de la versification prosodique (1).

b) L'accent tonique prend un rôle de plus en plus prépondérant. — L'accent intensif du latin vulgaire fut l'élément essentiel qui présida à la formation des langues romanes en Gaule, en Italie, en Espagne, en Portugal, dans les pays roumains et réto-roumains. A côté de l'accent tonique principal, il y a, dans les mots paroxytons de plus de trois syllabes et dans les mots proparoxytons de plus de quatre, un accent secondaire qui précède l'accent principal à une syllabe d'intervalle. La règle est, en phonétique romane, que toute syllabe accentuée en latin, principalement ou secondairement, persiste en roman. Enfin, l'importance de l'accent tonique est encore attestée par la substitution d'une nouvelle versification, la versification rythmique, qui repose sur la coïncidence des temps marqués du vers avec les accents des mots, à la place de l'ancienne versification métrique. Au VIIe siècle, cette transformation est un fait accompli et, tant qu'ils ne cherchent pas à faire œuvre d'artistes ou de lettrés, les poètes chrétiens ne s'attardent point à une versification surannée ; mais, désireux d'être entendus et goûtés des fidèles auxquels ils s'adressent, ils mettent leur poétique d'accord avec le langage vivant. Nous verrons plus loin les règles de la poésie rythmique.

Les études byzantines nous présentent avec ce que nous venons de constater en Occident une coïncidence étonnante, qui prend pour notre thèse la valeur d'une confirmation. Les mêmes phénomènes d'évolution se produisent à la même époque dans la langue grecque parlée à Con-

(1) Il semble aujourd'hui acquis que pendant la période classique la langue latine, écrite ou populaire, fut non seulement une langue quantitative, mais qu'alors l'accent latin avait un caractère essentiellement musical. Puis, vers la fin de l'époque impériale, l'accent musical s'est transformé en un accent d'intensité, que nous connaissons et utilisons dans la rythmique grégorienne. Le travail le plus récent sur cette question est celui de J. VENDRYES, *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin.* — Paris, 1902, in-8.

stantinople. Plus de différence entre les brèves et les longues, entre ο et ω, entre ε et αι, ι ou η et ει, etc. L'ω d'ἄνθρωπος se prononce bref comme le premier ο dans ἔμπορος, tandis que celui de πόλις a le son de l'ω dans ῥώμη. Le mot γέφυρα, qui, à l'époque classique, était un amphibraque (⏑ – ⏑), est devenu un dactyle tonique (! . .), une forte et deux atones. Ce sont les mêmes phénomènes que nous avons pu constater en latin, où le classique *diu* par exemple, iambe métrique, devenait un trochée dans la versification tonique, où un mot comme *longus* restait trochée, où l'anapeste métrique *bipedem* se transformait en dactyle tonique. L'accent eut donc un rôle dans la versification grecque des bas temps, comme chez les Latins.

Le R. P. Edmond Bouvy a consciencieusement étudié, dans un travail mémorable, les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque (1). Son autorité vaut la peine d'être citée. « Pour s'expliquer les mélodes, leurs cantiques et leurs rythmes, il faut se rendre compte de l'état social, religieux et littéraire de leur temps. La civilisation chrétienne, le développement du dogme, la splendeur du culte, la piété des peuples, tout invitait à la poésie. Mais, d'autre part, les anciens rythmes étaient morts, la quantité des syllabes n'était plus sensible... Il faut chanter, et si l'ancienne versification n'est plus possible, qu'on chante en prose ! Et réellement l'on écrivit des cantiques en prose, et parce que les auteurs en composèrent eux-mêmes la mélodie, on les appela *mélodes;* mais toutes ces paroles de prose étaient gouvernées et rendues vivantes par l'accent : c'est pourquoi l'accent devint l'âme de la mélodie, comme il était l'âme des paroles (2). » Et plus loin, le R. P. Bouvy précise. « Le cantique de Sergius, — l'hymne Ἀκάθιστος, — n'est pas, chronologiquement, la première création de l'hymnographie tonique. Dans le cours du sixième siècle, bien des essais durent précéder ce chef-d'œuvre et la syntonie s'exerça longtemps avant de devenir un rythme lyrique comparable en richesse et en majesté aux anciens rythmes doriens. Malheureusement ces premières œuvres des mélodes sont perdues pour nous.... Sergius inaugure, non l'hymnographie elle-même, mais l'âge d'or de l'hymnographie ; son œuvre marque la dernière phase de la révolution rythmique, ou plutôt elle suppose cette révolution consommée, la prosodie tonique déjà complète et le nouvel art poétique arrivé à sa perfection.. »

La question de l'accent dans les mots arméniens est beaucoup moins connue. Comme dans le passage du latin vulgaire aux langues romanes, son rôle est important dans la phonétique comparée de l'arménien. En

(1) *Poètes et mélodes. Étude sur les origines*, etc... Nîmes, 1886, in-8.
(2) *Id. ib.*, p. 215.

effet, la doctrine courante admet qu'un accent d'intensité, sans doute fort, s'est fixé en arménien, à une date notablement antérieure à l'époque historique, sur l'avant-dernière syllabe du mot indo-européen. Puis, par suite de l'amuissement de l'élément vocalique de la dernière syllabe, tout mot arménien est, dès le début de la période historique, accentué sur la dernière syllabe, et cette accentuation a persisté jusqu'aujourd'hui dans la plupart des dialectes (1). Nous verrons plus loin quel rôle l'accent peut être appelé à remplir dans la versification arménienne. Il nous suffit de dire ici qu'au temps où sont apparus les premiers monuments écrits de la langue arménienne, à savoir la traduction de l'Écriture sainte, vers le cinquième siècle après Jésus-Christ, le sentiment de la quantité, c'est-à-dire de la distinction des syllabes en brèves et en longues, avait déjà disparu de la langue grecque et n'avait pu par suite contaminer la langue des plus anciens poètes arméniens, qui l'ignoraient naturellement. Aussi bien, à aucun moment de son évolution, la versification arménienne ne repose sur la notion de quantité. Nous lisons dans la *Grammaire arménienne* de Chahan de Cirbied : « Quantité de règles sur la mesure, sur les pieds, sur les différentes sortes de rimes qu'on trouve dans l'usage de la poésie grecque, latine, française et autres, ne sont nullement propres à la poésie arménienne.... Galanus et quelques autres auteurs ont rapporté dans leurs grammaires toutes ces règles relatives à la poésie grecque comme des usages propres à la versification arménienne Mais ces règles sont aussi étrangères à la poésie arménienne qu'à la poésie française » (2). La grammaire de Cirbied est ancienne, mais l'auteur était bon juge en la matière.

Nous avons déjà dit que, dans la langue parlée aujourd'hui, le syriaque accentue presque toujours la pénultième et que M. Rubens Duval pense, malgré le silence des grammairiens indigènes, qu'il en devait être ainsi dans la langue ancienne. En tout cas, nous aurons l'occasion de montrer comment l'accent tonique est l'élément fondamental de la versification liturgique chez les Syriens et quelles sont, à ce point de vue particulier de l'accentuation, les ressemblances entre la poésie syriaque et d'autre part la poésie ecclésiastique des Arméniens, des Grecs et des Latins.

Enfin, nous savons qu'il y a en langue copte un accent tonique qui porte sur la voyelle fondamentale du mot à la dernière ou à l'avant-dernière syllabe, mais la littérature de cette Église est pauvre au point que nous ignorons le rôle que l'accent a pu jouer dans la versification.

Nous croyons être parvenus au terme de notre démonstration et avoir prouvé que si, dans la période ancienne et classique de ces langues,

(1) A. Meillet, *Esquisse d'une grammaire comparée de l'arménien classique.* Vienne, 1903, in-8.

(2) Cirbied, *Grammaire arménienne*, troisième partie, ch. v. — Paris, 1823.

il y a eu en grec et en latin un rôle important dévolu à la quantité, cette notion n'a pas tardé à s'obscurcir aux siècles de décadence pour disparaître totalement ensuite dans l'usage courant. D'un autre côté, les autres langues liturgiques, l'arménien (1), le syriaque et le copte n'ont jamais connu la phase que nous appellerons prosodique, et au cinquième siècle, on peut dire que l'accent tonique était le seul élément de vitalité et de rythme dans les langues parlées sur le vaste domaine chrétien.

La mélodie ne peut donc négliger ce principe rythmique, qui, à l'exclusion de tout autre, lui est imposé par la force des choses. Aux textes en prose tirés de l'Écriture et transportés dans l'office correspond une mélodie continue, l'accent en est l'élément vital et constitutif. Il marque les points de repère qui dirigent la mélodie dans sa route sinueuse et les appuis qui la soutiennent. Il est le rythme caractéristique du moyen âge.

III

L'ACCENT TONIQUE DANS LA VERSIFICATION

Il nous reste à exposer sommairement les applications du rythme tonique à la poésie liturgique, et le peu que nous en dirons suffira à montrer que partout les principes ont été les mêmes, avec les quelques différenciations causées par le génie propre de chaque langue, que de Rome à Antioche et de Constantinople à Alexandrie une commune tradition rythmique s'est perpétuée et que cette tradition est celle dont nous revendiquons aujourd'hui les principes dans l'exécution du plain-chant.

Les points communs sont même si nombreux dans l'hymnographie latine et dans l'hymnographie grecque que nous pourrons en exposer simultanément les principes. L'évolution vers le syntonisme s'est produite chez les Latins et chez les Grecs dans le même temps, a passé par les mêmes étapes : il vient même un moment, où la quantité et l'accent ralentissent leurs querelles et acceptent dans la pratique une manière de *modus vivendi.*

Telles hymnes de saint Ambroise, *Consors paterni luminis* par exemple, ou de saint Grégoire le Grand, comme la pièce *Rerum Creator optime*, sont de pures strophes iambiques dimètres métriques, tandis que

(1) L'arménien n'a pas connu *à date historique* la phase prosodique : c'est que son histoire commence plus tard que celle du grec et du latin. Mais, à une date très ancienne et bien antérieure aux plus anciens textes qui nous soient parvenus, il a dû passer par cette phase prosodique.

le principe tonique domine dans l'hymne ambrosienne *Vox clara ecce intonat*, et que dans cette autre, *Christe, Redemptor omnium*, il est assez malaisé de déterminer les règles suivies par le poète, qui semble néanmoins se conformer de préférence à la tradition de la syntonie.

D'autre part, dans la littérature grecque, au temps d'Héraclius et jusqu'au XIe siècle, il est permis au poète de pratiquer l'ancienne prosodie, de composer des trimètres iambiques, des anacréontiques, à cette condition toutefois de se rapprocher le plus possible de l'isosyllabie et de marquer la cadence finale des vers par l'accentuation de la pénultième. Mais ce sont là fantaisies d'archéologues ou de lettrés attardés.

L'hymnographie ne s'embarrasse pas de tant d'archaïsme. Les mélodes en Orient, les auteurs de *proses* comme Notker en Occident, emploient délibérément la versification tonique : n'écrivent-ils pas pour le peuple et n'ont-ils pas besoin d'être compris et sentis par lui ?

La formule générale de la rythmique nouvelle nous est fournie par une scolie de Théodose d'Alexandrie, le premier grammairien qui ait écrit des gloses sur les mélodes et qui fut le commentateur de Denys de Thrace. Voici le texte d'après le R. P. Bouvy : *Ἐάν τις θέλῃ ποιῆσαι κανόνα πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἱρμὸν εἶτα ἐπαγαγεῖν τα τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα τῷ εἱρμῷ καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσῴζοντα.*

Il semble, après les nombreuses controverses qui se sont élevées à propos de ce texte, qu'on puisse le traduire ainsi : *si quelqu'un veut faire un canon, qu'il fixe d'abord le mode de l'hirmos, qu'ensuite il dispose les tropaires en conformant à l'hirmos le nombre des syllabes et la place des accents et qu'il atteigne ainsi son but.*

Nous dirons plus loin ce que sont *hirmos* et *tropaires*. Ici contentons-nous de résumer les deux lois fondamentales de la poésie rythmique, l'*isosyllabie* et l'*homotonie* : nous ne dirons rien des exceptions, ni des cas particuliers, ils sont exposés tout au long dans le livre du R. P. Bouvy et nous prions le lecteur de s'y reporter (1).

L'isosyllabie est cette loi de la poésie rythmique, par laquelle les strophes ou les clausules correspondant entre elles doivent avoir rigoureusement dans leur ensemble un même nombre de syllabes. Il faut en outre que les repos qui séparent les membres de phrase se repro-

(1) La bibliographie du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque se ramène aux ouvrages suivants :

J.-B. Pitra (le cardinal), *Hymnographie de l'Église grecque*. Rome, 1867, in-4.

W. Christ et M. Paranikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*. Leipzig, 1871, in-8.

H. Stevenson, *Du rythme dans l'hymnographie de l'Église grecque* (Extrait de la *Revue des questions historiques*). Paris, 1876.

Le P. Edmond Bouvy, *Poètes et mélodes, étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*. Nîmes, 1886, in-8.

duisent au même rang syllabique dans l'intérieur des strophes ou des clausules.

L'homotonie est cette loi de la poésie rythmique qui ramène à la même place, au même rang syllabique dans l'intérieur de la clausule ou de la strophe, les accents de la formule rythmique, principaux ou secondaires.

Ces deux lois sont communes à la poésie de Romanos et des autres mélodes comme à celle de Notker Balbulus et aux poètes de son école. Pourtant, dans l'agencement des unités rythmiques supérieures au vers, à savoir de la strophe, le procédé diffère.

Dans la poésie byzantine, le mélode — ainsi que nous l'apprend la scolie de Théodose d'Alexandrie, — devait choisir d'abord son *hirmos*, εἱρμός, c'est-à-dire la strophe type, sur laquelle il modèlerait, au point de vue du nombre des syllabes et de la place des accents, toutes les autres strophes, τροπάρια, — les tropaires — de son œuvre. La mélodie est également la même pour toutes les strophes, quand bien même il y aurait plus de soixante tropaires, comme le cas se présente.

Nous citerons comme exemple un canon de saint Jean Damascène pour les fêtes de la Vierge. Le *schema* de l'*hirmos* est :

a . ! . . ! . . — ! . . ! . . ! . .
b . ! . . ! . . — ! . . ! . . !
c . . . . : — . ! . . . ! .
d . ! . . ! . . — ! . . ! . .

Ἦχ. β'. — *Animé.*

Ἀ-νοίξω τὸ στόμα μου, καὶ πληρω-θή-σεται πνεύματος · καὶ λόγον ἐ-ρεύ-ξομαι τῇ βασι-λί-δι μητρί · καὶ ὀ-φθήσομαι φαιδρῶς πανη-γυ-ρίζων · καὶ ᾄ- σω γη-θό-μενος ταύτης τὰ θαύματα.

Παρθένοι νεάνιδες, σὺν Μαριὰμ τῇ προφήτιδι
ᾠδὴν τὴν ἐξόδιον νῦν ἀλαλάξατε ·
ἡ παρθένος γὰρ καὶ μόνη Θεομήτωρ
πρὸς λῆξιν οὐράνιον διαβιβάζεται.
Ἀξίως ὡς ἔμψυχον σὲ οὐρανὸν ὑπεδέξατο
οὐράνια, πάναγνε, θεῖα σκηνώματα ·

καὶ παρέστηκας φαιδρῶς ὡραισμένη
ὡς νύμφη πανάμωμος τῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ (1).

. . . .

Nous arrêterons notre citation à ces trois strophes et nous rappellerons que le précédent *hirmos* a été suivi par des tropaires de Théophane et de Joseph (IXe siècle), portant en tête l'indication de l'*hirmos* type, κατὰ τὸ Ἀνοίξω τὸ στόμα μου.

Ces tropaires de saint Jean Damascène sont assez réguliers et respectent assez bien les deux lois de l'homosyllabie et de l'homotonie, à quelques écarts près. Ceux de Théophane sont entièrement réguliers, sauf que la distinction *b* affecte ce *schema*.

. ! . . ! . . — ! . . ! . .

Il en est de même des tropaires de Joseph, qui en outre déplacent parfois le premier accent

a . ! . . ! . . ou *a* ! . . . ! . .

Ce qu'il importe de remarquer, c'est que si la loi de l'homosyllabie reçoit une légère atteinte, — peut-être est-ce une licence d'origine métrique, encore que la même irrégularité se retrouve en syriaque et en arménien, — en revanche, le nombre des accents et leur place restent les mêmes.

Dans la *prose* latine l'économie de la strophe est toute différente. La strophe d'une prose notkérienne, c'est-à-dire d'une prose de la première époque, est composée de deux clausules, identiques quant au nombre des syllabes et à la place des accents : en outre, elles se chantent toutes deux sur la même mélodie : *uersus sequentiarum bini et bini sub eodem cantu dicuntur, quia ut plurimum bini et bini per rythmos sub paribus syllabis componuntur* (2). Ne semble-t-il pas que nous venions de lire une traduction latine du célèbre texte de Théodose d'Alexandrie, *per rythmos* c'est ὁμοτοῦντα, *sub paribus syllabis* répond à ἰσοσυλλαβοῦντα. Ensuite, et Karl Bartsch l'a déjà remarqué, non seulement l'accent tonique d'une syllabe doit correspondre avec l'accent tonique de la syllabe correspondante de l'autre demi-strophe, mais les pauses intérieures de chaque

(1) Κανὼν εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς θεοτόκου. Texte dans Christ, *op. cit.*, p. 229. — Texte musical de l'Εἱρμολόγιον de Pierre de Péloponnèse, éd. de Constantinople, 1839, page 332. — Trad. : « J'ouvrirai ma bouche et je la remplirai de mon souffle ; je proférerai un discours à la Mère royale, je contemplerai la splendeur de sa fête pour chanter de telles merveilles.

« Jeunes vierges, chantez maintenant à Marie le cantique prophétique de son exode : la Vierge, seule mère de Dieu, monte vers le ciel.

« Dignement, ô toute pure, le ciel enflammé t'ouvre les demeures divines, et, quand tu te présentes dans ton éclat, tu apparais comme l'épouse immaculée du Dieu roi ».

(2) Guillaume Durand, *Rational*, IV, c. XXI. Lyon, 1574.

clausula doivent être identiques dans l'un et l'autre des deux *uersiculi* accouplés. Les mots ne doivent pas être coupés par ces pauses (1).

Un certain nombre de strophes ainsi constituées par deux clausules accouplées et identiques composent la *prose*, sans qu'il soit nécessaire, comme dans la poésie des mélodes, que les strophes soient pareilles entre elles. Il est même de règle que la mélodie varie avec chaque strophe.

Un exemple, mieux que toutes les définitions, fera saisir l'économie d'une *prose* notkérienne, que nous pouvons donner comme type d'une *prose* de la première époque, avec son *entrée* et sa *finale*, qui sont en dehors du système de la pièce et n'ont point le redoublement de la clausule. La *prose* que nous publions ici, d'après un manuscrit de Saint-Thomas de Leipsig, est l'œuvre de Notker Balbulus, moine du couvent de Saint-Gall, au IXe siècle. Cette prose, *Petre, summe Christi pastor*, se chantait à la messe le jour de la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul (2). Voici le *schema* rythmique sur lequel elle est composée.

ENTRÉE . ——————————————— .

I { . ! . . ! . — . ! . . ! . ! . (14)
. ! . . ! . — . ! . . ! . ! . (14)

II { . ! . . — ! . . ! . — ! . ! . ! . ! . (17)
. ! . . — ! . . ! . — ! . ! . ! . ! . (17)

III { ! . ! . . ! . — ! . ! . ! . ! . — ! . ! . ! . (21)
! . ! . . ! . — . ! . . ! . ! . — ! . ! . ! . (21)

IV (3) { ! . ! . . ! . ṿ — . ! . ! . — . ! . . ! . ! . (21)
! . ! . . ! . ṿ — . ! . ! . — . ! . . ! . ! . (21)

V (4) { : ! . ! . ! . v . ! . — . ! . ! . . ! . ! . . — . ! .
(suite) . ! . . ! . ! . — . ! . . ! . ! . (41)
! . . ! . ! . v . ! . — . ! . ! . ! . . ! . . —
(suite) . ! . . ! . . ! . ! . — . ! . . ! . ! . (41)

FINALE . ——————————————— .

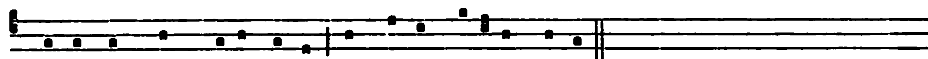
(1) KARL BARTSCH, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhytmischer Beziehung*. Rostock, 1868. — Voir en outre LÉON GAUTIER, *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*, 3e éd. Paris, 1894.

(2) La prose *Petre, summe Christi pastor*, est cataloguée au no 14871 du *Repertorium hymnologicum* du chanoine U. Chevalier. L'article donne l'énumération très longue des missels où elle se trouve et des recueils de proses où elle a été publiée. Citons seulement ceux de DANIEL, II, 19, 384; VILMAR, 9 ; DOM SCHUBIGER, 26 ; MOREL, 157 ; BARTSCH, 14 ; KEHREIN, 282 ; ROTH, 92 ; *Patr. lat.* CXXX, 1014 ; U. CHEVALIER, *Poésie liturg.*, p. 192.

(3) Le signe ṿ indique dans notre *schema* un accent secondaire post-tonique qui empêche la succession de trois syllabes atones entre deux accents.

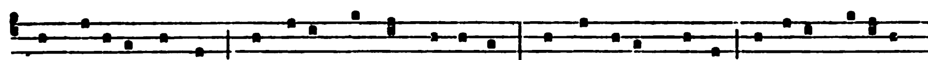
(4) Les indications que fournit la phrase musicale nous ont permis de donner à la strophe V une division intérieure différente de celle qu'a adoptée l'abbé U. Chevalier : la nôtre est également conforme aux règles de la versification et aux exigences de la mélodie. — On remarquera encore dans cette même strophe quelques irrégularités dans la place des accents correspondants, mais dans les deux clausules leur nombre reste constant.

ENTRÉE

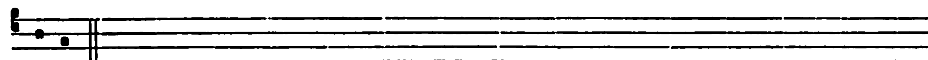


Petre, summe Christi pastor, et Paule, gentium doctor.

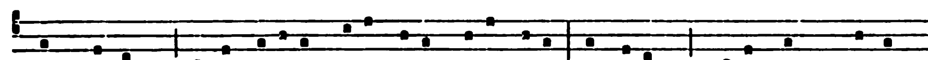
PROSE



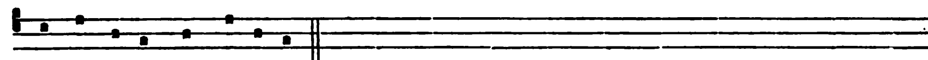
Ecclesiam uestris doctrinis il-lu-mi-na-tam Per circulum terre pre-catus adiuuet



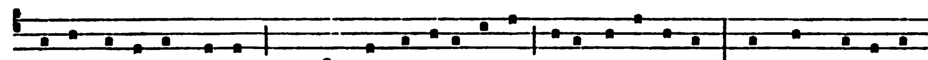
uester.



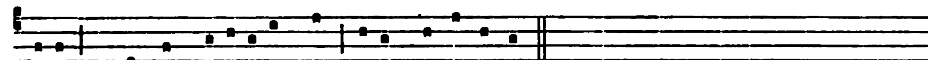
Nam Dominus, Petre, celorum tibi claues dono dedit; Armigerum Beniamin, Christus,



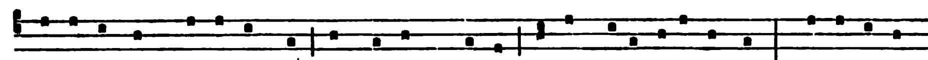
te scit su- um uas e- lectum.



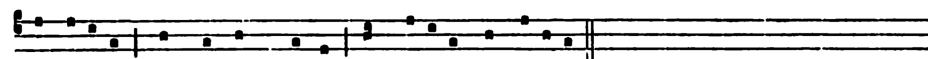
Mare planta te, Petre, Christus concalcare tu- e dedit ca- ri- ta- ti; Umbram tu- i cor-



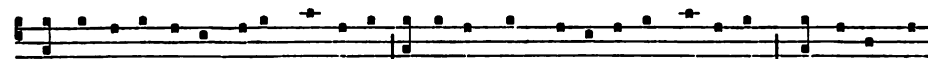
poris in-firmis debi-libusque fecit me-di- ci-nam.



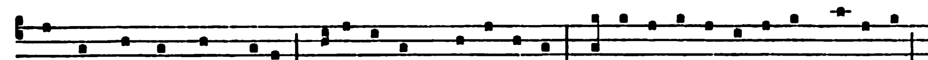
Doc-ti-loquos, phi-lo-sophos ꝯte, Paule, Chris-tus dat uincere su-a uoce; Mul-tipli-ces



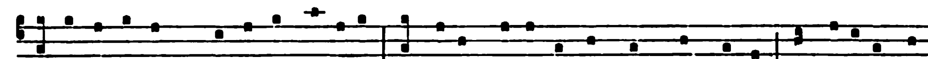
uictori-as tu, Paule, Christo per populos acquisisti.



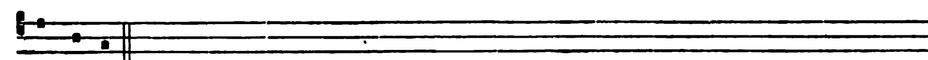
Postremo, uictis omnibus barba-ris, ad arcem summi pergi-tis culmi-nis, germa-nos dis-



cordes sub iu-go Christi paca-tos iam co- actu-ri; I-bi Ne-ro-nis fe-ri-tas princi-pes

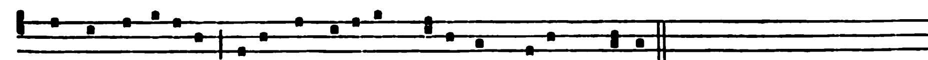


Aposto-lo-rum pre- li- is plurimis uictores diuerse te, Petre et Paule, addixerat pe-



ne mortis.

FINALE



Te crux associ-at, te uero gladi-us cru-entus mittit Christo.

Faut-il rappeler l'évolution de la *prose* latine? Au XIIe siècle, à l'époque d'Adam de Saint-Victor (1), la *prose* devint véritablement de la poésie, et l'on peut dire des poètes latins de ce siècle ce que le R. P. Bouvy dit des mélodes grecs, c'est qu'avec la versification tonique, ils ont un rythme qui en vaut un autre, qu'ils expriment de grandes pensées, aussi hautes et aussi pures que celles de Pindare, et qu'ils se sont faits les interprètes de la prière publique : c'est la mission par excellence du lyrisme (2).

L'identité entre les *tropaires* de l'hymnographie byzantine et les *séquences* ou *proses* de l'Église latine est à ce point frappante qu'un savant musicologue, le Dr Peter Wagner, dans son livre sur *les Origines et le développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge* (3), et dans un plus récent article de revue, trouvant insuffisante l'explication traditionnelle donnée de l'origine des *proses*, et d'autre part remarquant que la structure poétique des premières *séquences* est absolument la même que celle de l'hymnodie byzantine, veut voir dans les *tropaires* des mélodes le type sur lequel auraient été calquées les *séquences*, car non seulement, dit-il, la forme strophique de la *séquence* se retrouve dans les hymnes de l'Église grecque au moyen âge, mais toutes deux ont la même versification rythmique et tonique (4).

Pour notre part, nous croyons que l'on peut s'en tenir, et qu'il est scientifiquement plus sage de le faire, à la constatation de cette réelle ressemblance entre le tropaire grec et la strophe latine, sans aller jusqu'à chercher dans le premier l'origine de celle-ci, d'autant qu'à Byzance comme à Saint-Gall, nous nous trouvons en présence d'une réaction de la langue vulgaire, où prédomine l'accent, sur la versification. Il y a, semble-t-il, concomitance et non filiation. Au reste, il y a deux différences fondamentales entre ces systèmes.

a) La strophe byzantine est une dans sa composition interne ; la strophe sangallienne repose toujours sur le principe de deux *clausules* accouplées.

(1) *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, par E. Misset et P. Aubry. Paris, 1900, in-4. — Adam de Saint-Victor, qui vécut dans la seconde moitié du XIIe siècle, domine la seconde époque des proses, comme Notker a attaché son nom à la première forme du genre. Les règles de versification se sont précisées :

1° La loi d'alternance des accents est devenue rigoureuse ;

2° Le syllabisme a pris la forme du vers, qui comporte désormais une césure obligée ;

3° La rime double, qui atteint les deux dernières syllabes, a remplacé l'assonance.

(2) Bouvy, *op. cit.*, p. 273.

(3) Dr Peter Wagner, *Ursprung und Entwickelung der liturg. Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters.* Fribourg, 1901, in-8.

(4) *Revue d'histoire et de critique musicale*, deuxième année, n° 7, 1902. — La même idée se trouve déjà en germe dans l'excellent volume de Maximilien Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes.* — Paris. 1889, in-8.

b) La strophe type byzantine se répète indéfiniment ainsi que sa mélodie ; la strophe sangallienne peut changer chaque fois et son timbre mélodique change toujours (1).

Ce qui est hors de doute, c'est que quand l'Église, aux premiers siècles, a voulu se constituer une poésie qui embellît ses cérémonies, elle a trouvé un élément de rythme dans les langues grecque et latine, l'accent, et n'a trouvé que celui-ci.

On a cherché également à établir entre la poésie syriaque et la poésie byzantine un rapport de filiation en faisant dériver celle-ci de celle-là. C'est l'hypothèse qui a été soutenue en 1885 par M. Wilhelm Meyer (2) ; mais sa thèse, qui a soulevé de vives critiques, a rencontré plus d'adversaires encore que de partisans, car la prosodie syriaque était alors trop mal connue pour servir de base à un travail de comparaison qui eût quelque chance d'être accepté. Depuis, M. Hubert Grimme (3) a repris l'étude de cette prosodie et recherché les règles qui régissent l'accent tonique et les strophes dans la poésie syriaque.

Il faut bien remarquer, dit M. Rubens Duval (4), que les Syriens ne distinguaient pas dans les vers les voyelles longues des brèves et rien ne trahit chez eux la connaissance de la poésie occidentale à l'aurore de leur époque littéraire. La langue syriaque, émoussée par l'usure, ne maintient que très rarement la voyelle brève dans une syllabe ouverte : par suite, les mots se décomposent en syllabes bien tranchées, qui ont la même valeur prosodique. C'est ce que dit en propres termes l'auteur d'un traité de métrique syriaque, Jacques de Tagrith ou de Mar-Mathaï, mort en 1241, traduit et publié par M. l'abbé Martin. « Les syllabes longues ou brèves dans la lecture ont la même valeur pour le poète. Il peut les employer comme il l'entend, sans faire aucunement attention aux longues et aux brèves, car les Syriens n'imitent pas en ceci les Grecs et les Romains (5). »

Il résulte des travaux que nous venons d'indiquer que la versification syriaque repose sur le double principe que nous avons déjà rencontré dans la poésie grecque et latine, à savoir le syllabisme et l'accentuation. Le rythme est constitué par l'alternance de la syllabe accentuée et de la syllabe ou des syllabes atones, la première comptant comme une élévation, les autres comme dépressions dans le vers. L'accent frappe

(1) *Revue d'histoire et de critique musicale*, deuxième année, n° 12, 1902.

(2) WILHELM MEYER, *Anfang und Ursprung der latein. und griechisch. rythmisch. Dichtung*. Munich, 1885.

(3) Voir les *Zeitschrift der deutschen morgenland. Gesellschaft*, XLVII, p. 276, et LII, p. 401. — *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems*. Fribourg, 1893.

(4) RUBENS DUVAL, *la Littérature syriaque*, Paris, 1900. — Du même, *Note sur la métrique syriaque*, dans le *Journal asiatique*, série IX, vol. VIII, 1896.

(5) MARTIN (abbé), *De la métrique chez les Syriens*, dans les *Abhandlungen für die Kunde des Morgenlands*. VII Band. Leipzig, 1879.

ordinairement la pénultième dans les mots polysyllabiques, mais il peut se déplacer quand on a un ou plusieurs monosyllabes, qui se groupent autour du mot principal, soit comme proclitiques, soit comme enclitiques.

En règle générale, les vers dans lesquels règne un même rythme doivent avoir un même nombre de syllabes, tant atones que toniques ; mais cette exigence est peu rigoureuse, et l'on admet que les vers aient une syllabe ou deux de plus ou de moins que la règle le prescrit, à condition toutefois que cette licence ne porte que sur le nombre des syllabes atones, sans toucher jamais aux syllabes toniques.

Ce sont donc les syllabes toniques qui constituent l'élément fixe et stable du vers syriaque, elles en sont les points de repère : or, le vers syriaque n'a jamais moins de deux élévations, ni plus de quatre.

Entre ces élévations du vers représentées par les syllabes toniques se placent les dépressions des syllabes atones : leur nombre et leur groupement résultent de règles déterminées. Ainsi entre deux syllabes toniques, on doit toujours avoir une atone. Entre deux syllabes toniques, on peut avoir une ou deux atones, plus rarement trois. La dernière syllabe tonique du vers exige encore une dépression après elle, en sorte que chaque vers syriaque doit avoir une terminaison paroxyton. La première syllabe tonique peut, ou commencer immédiatement le vers, ou être précédée d'une ou de deux atones.

La longueur du vers syriaque est donc limitée par l'obligation de n'avoir pas moins de deux, ni plus de quatre toniques, et entre ces toniques pas moins d'une, ni ordinairement plus de deux atones : nous allons donc du *schema*

! . ! .

à cet autre

. . ! . . ! . . ! . . ! .

en passant par toutes les combinaisons possibles : malgré cette limitation, on a encore une belle variété rythmique.

Cette versification, qui compte les syllabes et ne les évalue pas, qui cherche l'accent tonique et le pose à une place déterminée dans le vers, est bien voisine du système adopté dans les Églises grecque et latine. Il n'est point jusqu'à l'*hirmos* des mélodes que nous ne rencontrions dans la poésie chantée des Syriens et qui vient compléter l'identité. Une appellation commune dans les livres liturgiques à un grand nombre de chants est celle de *riš qōlō*, qui désigne la strophe type, l'*hirmos*, dont le chant passe à d'autres compositions du même mètre. On en trouvera quelques exemples dans le recueil du R. Parisot (1).

Bref, si des érudits spécialistes des études syriaques, comme M. Rubens Duval, n'osent pas conclure à une relation de parenté

(1) Parisot, *op. cit.*, p. 35, et n[os] 14, 15, 16, etc.

entre la poésie des Syriens et celle des Grecs, nous aurions mauvaise grâce à être plus hardis qu'eux dans ces questions. Aussi devons-nous une fois de plus constater une grande similitude dans les procédés de versification liturgique et reconnaître qu'un domaine nouveau est acquis à notre thèse de l'universalité du rythme tonique dans l'Église chrétienne.

Est-ce le dernier ?

Les questions de versification arménienne ne semblent guère avoir attiré l'attention des érudits européens. Nous ne connaissons en fait de travaux sur cette question que le chapitre de Chahan de Cirbied à la suite de sa *Grammaire arménienne* (1) et quelques publications faites à Venise dans la première moitié du dix-neuvième siècle (2). Plus récemment, en 1899, quelques articles de la revue *Bazmavep* (3) ont signalé certaines ressemblances entre la versification arménienne et la versification syriaque. Pour la première fois le rôle de l'accent tonique dans l'ancienne versification arménienne a été indiqué, et l'auteur des articles du *Bazmavep*, le P. Tiroïean, conclut à une imitation partielle de la poésie syriaque. Depuis ces articles, aucun travail nouveau n'est venu à notre connaissance. Pourtant le fait n'aurait rien que de très normal : on sait à quel point la civilisation arménienne s'est assimilé les apports faits par les Syriens au sud, les Grecs au nord. On sait le nombre de mots, grecs et syriaques, qui sont entrés dans la langue de l'Église arménienne ; les écrivains arméniens ont traduit les philosophes et les grammairiens de Byzance ; le christianisme grec venant en Arménie a apporté avec lui une bonne partie des accessoires du culte, les costumes sacerdotaux, certains usages, sa théorie musicale. Que dire de plus? Les grammairiens nationaux qui appliquaient à l'arménien la grammaire grecque de Denys de Thrace ont bien pu aussi essayer de transporter dans leur ver-

(1) Cirbied, *op. cit.*, troisième partie, ch. v. — Paris, 1823.

(2) Arsène Anthimosian, *Khérakanouthioun galliakan* (Grammaire française). Venise, 1821, in-8. — Appendice sur *la langue poétique et la versification française;* l'auteur donne des textes de poésie arménienne comme termes de comparaison pour ses lecteurs arméniens.

Arsène Komitas Bagratouni. *Pobliosi Virgiliaj Maroni Mchakakankh* (*Les Bucoliques* de Virgile traduites en vers arméniens). L'Introduction expose les règles du vers employé par le traducteur, l'*haïkakan tchaph.* — Venise, 1847, in-4.

Edouard Hiurmiudsian, *Ardsern banasteghdzouthioun hamarotial* (Manuel abrégé de versification). Venise, 1867, in-12.

(3) *Bazmavep*, revue mensuelle, nos de janvier, mars, juin, novembre 1899. Saint-Lazare, Venise. — Il nous a semblé que l'auteur de ces articles, le P. Tiroïean, manquait parfois de précision en donnant des exemples dont il n'indique pas la provenance, et d'autre part, quand il examine la structure intérieure de quelques psaumes arméniens, les *schema* rythmiques qu'il en donne conviendraient à n'importe quelle prose aussi bien qu'à des vers. En revanche, nous avons trouvé des analyses très fines du vers arménien, dont nous avons personnellement fait notre profit et dont nous remercions le P. Tiroïean. — Les articles nous ont été communiqués par notre ami, M. Archag Tchobanian.

sification les procédés des mélodes, *mutatis mutandis*, la chose, comme nous l'allons voir, n'était point impossible.

Le *Charakan* est le monument par excellence de la poésie liturgique arménienne. Ses beautés de premier ordre devraient le classer au rang des chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Ce recueil n'est point d'ailleurs l'œuvre d'un homme, ni d'une époque : sa composition s'étend sur un millier d'années, du ve au xive siècle, depuis les saints Mesrob et Sahac jusqu'à Grégoire de Sghevra, Jacques de Klah et Jean Plouz. Quand la période de production poétique fut close et quand le *Charakan* fut fermé, on se préoccupa d'en reconnaître les auteurs et d'en fixer la succession : ce fut l'œuvre du vardapet Arakel, évêque de Siounie, et du prêtre Stephanos. Leur travail a fait autorité, bien que la tradition en ait été à peu près la seule base.

Au point de vue de la versification, le *Charakan* se divise en deux parties, dont la délimitation chronologique se fait malaisément, mais dont les caractéristiques techniques sont assez nettes.

Les plus anciens *Charakan* ne semblent pas soumis aux règles d'une versification savante. Nous les avons vainement interrogés, sans pouvoir réduire les versets de leurs strophes à aucun système connu de prosodie ou de rythmique tonique. « Ce sont des stances rythmiques qui semblent des amplifications du verset hébreu et qui se meuvent avec une certaine liberté (1). » La versification se ressent donc des origines, ces compositions religieuses ayant été d'abord plus ou moins calquées sur le style biblique, dont elles sont la paraphrase : on dirait une belle prose parsemée de vers. Les *Charakan* de la Théophanie, une des plus anciennes parties de l'hymnaire arménien, attribuée à Moïse de Khorèn, rentrent dans cette catégorie. Ils ne nous sont donc d'aucune utilité.

Au onzième et au douzième siècle, une nouvelle tendance se fait jour. La strophe semble moins libre, le vers se dessine plus régulier, et vers 1150, avec Nersès de Klah, le *Catholikos*, quatrième du nom, que ses contemporains charmés surnommèrent *Schnorhali*, le Gracieux, la versification arménienne est entièrement constituée à l'image du système grec ou mieux du système de la poésie syriaque, tel que nous l'avons exposé d'après les travaux d'Hubert Grimme et de l'abbé Martin.

Ces ressemblances n'ont point toujours, disions-nous, apparu à ceux qui se sont occupés de la versification arménienne. Cirbied (2), qui

(1) Félix Nève, *l'Arménie chrétienne et sa littérature*. Paris, 1886, in-8.

(2) Cirbied, *op. cit.* Troisième partie, ch. v. — Le P. Arsène Bagratouni entrevoit ce rôle de l'accent, mais n'en tire point les conséquences qu'on attendrait.

« Si la place ne nous faisait défaut (Introduction des *Géorgiques*, p. 19), nous montrerions l'identité de notre vers national avec beaucoup de vers grecs ou latins en les considérant, non au point de vue de la mesure et des pieds, mais par rapport aux accents et aux césures, ou pour mieux dire par rapport aux repos qui correspondent aux accents. »

l'expose assez longuement, ne parle point du rôle joué par l'accent. Nous savions déjà que le syllabisme était l'élément fondamental du vers arménien, qui, en général, comprend de cinq à douze syllabes, encore que l'on trouve des vers de quatre comme de treize et de quatorze syllabes, ou même davantage. Le second élément du vers arménien est la rime ou l'assonance : nous n'avons point à nous en occuper, la poésie musicale admettant volontiers les vers à désinences dissemblables. Nous savions encore que le vers arménien veut la césure, *Հանգիստ վանկից*, *hangist vankits*, qui, suivant sa longueur, le sectionne en deux, trois ou quatre tronçons. La conséquence naturelle de la césure obligée dans le vers est d'amener autant d'accents toniques qu'il y a de césures, le mot arménien étant accentué en général sur sa dernière syllabe, et c'est ainsi que dans la versification arménienne comme dans la versification syriaque, nous avons toujours au moins deux accents et au plus quatre (1). Nous avons deux accents dans le vers de six syllabes (3 + 3), dans le vers de sept syllabes (4 + 3) ou (3 + 4) et dans le vers de huit syllabes (2) (4 + 4); dans le vers de neuf syllabes deux ou trois accents (4 + 5) ou (3 + 3 + 3); dans le vers de onze syllabes (4 + 4 + 3) et dans le vers de douze syllabes (4 + 4 + 4) trois accents. Au-dessus de douze syllabes, c'est-à-dire dans les vers de treize, quatorze ou quinze syllabes, il y a quatre accents. Nous renvoyons pour les exemples le lecteur aux divers traités que nous avons cités.

Dans la versification arménienne comme dans la versification syriaque, ce sont donc ces accents qui constituent les points fixes du vers (3).

(1) Il y a une question qui nous paraît encore bien obscure, c'est celle de l'*accent secondaire*. Cet accent existe en grec (Bouvy, *op. cit.*, p. 286), et en latin (Gaston Paris, *Lettre à M. Léon Gautier*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome XXVII, p. 384) et a pour effet dans la poésie tonique d'empêcher un rythme, qui serait anormal, le rythme quaternaire. Nous n'avons pas qualité pour décider de la question en syriaque, mais il nous semble bien qu'en arménien, cet accent secondaire soit démontré à la fois par la phonétique et par la versification. Ainsi dans l'octosyllabe de Nersès Schnorhali par exemple, chaque hémistiche de 4 syllabes est constitué, ou par deux mots de deux syllabes 2 + 2 = . ! . !, accentués chacun sur leur dernière syllabe, ou par un monosyllabe suivi d'un trisyllabe 1 + 3 = . ꭗ . !, le trisyllabe accentué secondairement sur l'initiale, ou par un mot de 4 syllabes accentué secondairement sur la première syllabe et principalement ꭗ . . ! sur la dernière. Il semble d'ailleurs que dans les anciens manuscrits arméniens la formule neumatique pose sur la syllabe accentuée plutôt que sur les atones. Cette remarque demanderait à être précisée. De plus, M. Gauthiot a établi qu'en arménien moderne, outre l'accent sur la finale, il existe sur l'initiale un contre-accent, dont l'intensité croît à mesure que le mot s'allonge. Voir la revue arménienne *Banaser*, I, 321.

(2) Réserve faite de la note précédente.

(3) Une licence propre à la versification arménienne vient à l'appui de notre thèse sur la fixité de l'accent dans le vers, c'est que quand un mot finissant sur une des rares terminaisons féminines de la langue se trouve à la césure, l'avant-dernière syllabe tonique continue à marquer la place accentuée et l'atone enjambe sur le

Entre ces repères toniques, les syllabes atones ne sont point tenues à reparaître en nombre identique : l'*hirmos* arménien n'est pas plus strict que son congénère grec, et cette variété ne gêne ni la correspondance des strophes, ni la reprise du type mélodique.

Sans avoir l'intention d'exposer ici complètement ce que nous croyons savoir de la versification arménienne, nous devons, — car ces idées ne se retrouvent que dans des publications d'un accès difficile, — montrer le mécanisme intérieur de la strophe et le rôle qui y est joué par l'accent. Nous opérerons sur un *schema* à deux accents principaux et sur un autre à quatre accents principaux. Ayant rencontré rarement et toujours à l'état isolé le type à trois accents dans la poésie chantée des Arméniens, nous croyons pouvoir le négliger ici.

1° Nous prendrons comme type de strophe octosyllabique à deux accents principaux le *Charakan* du quatrième dimanche de Carême. Nous n'avons pas trouvé l'attribution faite de cette pièce dans les listes de poètes arméniens que nous avons entre les mains, mais sa versification ne semble pas permettre de la faire remonter plus haut que le onzième siècle de l'ère chrétienne. La correspondance entre les strophes est absolument parfaite et nous n'avons pas la moindre irrégularité à signaler dans le *schema* rythmique ci-dessous.

. v . ! . . !
. v . ! . v . !
. . ! . v . !
. v . ! . v . !

On voit que le premier vers n'a que trois syllabes à son second hémistiche et que le troisième vers n'a également que trois syllabes au premier.

CANON DU IV[e] DIMANCHE DE CARÊME (1)



second hémistiche. Cf. le canon du quatrième dimanche de Carême s. I, v. 4 et IV, 2. — De même, dans les mots composés, chaque mot composant conserve son accent propre et une césure peut alors se trouver au milieu d'un mot : le principe de l'accent est sauvegardé.

(1) Texte du *Charakan*, éd. de Constantinople, 1828. — Texte musical du *Charakan*, éd. d'Etchmiadzine, p. 263.

I. Toi qui créas avec ta puissance — le monde supérieur des Immatériels — et qui y as établi — en maîtres les chefs des Lumineux, — nous bénissons ta force qui dépasse l'intelligence.

II. Toi qui, royalement riche, — as créé le second monde, celui que perçoivent nos sens, — et dans le paradis de l'Éden — as établi en maître le premier homme, — nous bénissons ta force qui dépasse l'intelligence.

III. Toi qui as construit très haute — ton Église avec mystère — et qui y as établi



II

Որ տիրապէս մեծատունդ՝
ստեղծեր երկրորդ աշխարհ զգալի՝·
և 'ի դրախտն որ յԱդենի՝
տընտես եդեալ զմարդն առաջին՝.
օրհ·

III

Որ շինեցեր բարձրագոյն՝
զեկեղեցի քո խորհըրդեամբ՝
և 'ի սմա կարգեալ տընտես
զքարոզ բանին ճըշմարտութեն՝.
օրհ·

IV

Անտանելոյն տաղաւար՝
բարձօղ էիցըս բարձողին՝·
որ ծընար զա̃ծ մարմնով՝
զանմարմնաբար ծընունդըն հօր՝
բարեխօս·

Une identité aussi parfaite entre les strophes est rare, mais n'est point sans exemple, surtout dans les strophes composées de vers octosyllabiques. On sait que dans l'hymnographie byzantine, le mélode ne se fait pas faute, bien que l'identité soit de règle, de s'accorder quelques licences, soit dans le nombre des syllabes, soit dans la place des accents. Il en est de même, on l'a vu, dans la versification syriaque.

en maitre — le prédicateur de la parole de vérité, — nous bénissons ta force qui dépasse l'intelligence.

IV. Tente de l'hôte, [Vierge] — toi qui as porté celui qui porta tous les êtres, — toi qui par la chair engendra Dieu, — [qui était] engendré sans chair par le Père, — intercède pour nous, Marie, Mère de Dieu. »

2° Nous rencontrerons la licence syllabique élevée à la hauteur d'un principe dans le célèbre *Charakan* composé à la mémoire des Vardaniens par Nersès Schnorhali. C'est un type accompli de l'*haïkakan tchaph,* codifié par le P. A. Bagratouni (1). Mais l'élément tonique est intact : les quatre accents principaux règlent la marche du vers, qu'ils partagent ainsi en quatre tronçons. Le premier peut avoir une, deux, trois ou quatre syllabes ; le second, trois ou quatre ; le troisième toujours quatre et le dernier indifféremment trois ou quatre syllabes. On a donc le *schema* du vers ainsi disposé :

. . . !	. . . !	. . . !	. . . !
ou . . !	*ou* . . !		*ou* . . !
ou . !			
ou !			

Nous donnons la transcription en notation européenne de la mélodie de ce *charakan* adaptée à la première strophe et la suite du texte poétique en marquant la coupure des vers plus clairement que les éditeurs arméniens n'ont accoutumé de le faire.

CHARAKAN DES SAINTS VARDANIENS (2)

Huitième mode. — Modéré. ♩ = 100

Նո-րա-հրա- - շ պը-սա-կա- ւոր և զօ-րա-գլու-խ ա- ռա-քին-եաց՝
վա- ռե-ցար զի- նու հոգ- ւոյն ա- րի- ա- բար- ընդ- դէմ մա-հու. Վար-
դա- ն, քաջ նա-հա- տակ որ վա-նե-ցեր ըզ- թըշ-նա-մին՝.
վար- դա-գոյն ար- եամ- բըդ- քո պը-սա- կե- ցեր զե- կե-ղե-ցի ։

(1) A. BAGRATOUNI, *op. cité.* — On trouvera aux pages 12 et 13 de l'*Introduction* une longue liste de *Charakan* versifiés selon ces règles.

(2) Texte du *Charakan,* éd. de Constantinople, 1828. — Texte musical du *Charakan,* éd. d'Etchmiadzine, p. 890. Trad. :

I. O roi merveilleusement couronné, chef des vaillants guerriers, — tu t'es muni bravement contre la mort des armes de l'Esprit-Saint ! O Vardan, vaillant héros, qui chassas l'ennemi, tu as paré l'Église de la pourpre de ton sang.

II. Victorieux dans le combat par les armes du Roi céleste, paré à un degré indicible de la sagesse suprême, Khorèn, conseiller [de Vardan] et connu par sa bonne renommée, devenu témoin du Héros martyr, a été couronné par son sang répandu.

III. Rempli de la lumière divine, le valeureux et brave Artak s'est baigné dans la rougeur vermeille de la fontaine jaillissante : ayant bu le calice rédempteur et

II

Երկնաւոր Թագաւորին վէմն յաղթեալ պատերազմին.
խոհական իմաստութեամբ խոհեմացեալ անճառապէս,
Խորէն, խորհրդական և ծանուցեալ անուն բարի,
խաչելոյն վըկայ եղեալ հեղմամբ արեան պըսակեցաւ ։

III

Բեննական լուսով լըցեալ արիացեալըն քաջն Արտակ,
Թաթաւեալ 'ի կարմրութեան բոսորային բղխեալ աղբերն,
զփըրկականն ըմպեալ զբաժակ և մըկըրտեալ արեամբն իւրով,
դասակցեալ ընդ անմարմնոցն Երրորդութեան երգել ըզփառս ։

IV

Սըրբափայլ զգեստուք պըճնեալք 'ի յերկնաւոր հանդիսադրէն,
Երրորդութեամբըն զօրացեալ վանեալ զամուրըս բանսարկուին,
Հըմայեակ, Հօր ընծայեալ Որդւոյ գոլով չարչարակից,
Հոգւովն յաղթեալ պատերազմին և չարասէր Թագաւորին ։

V

Էական բարւոյն դիտմամբ ընդդէմ մեղացըն վառեցաւ,
տարագնաց ելիւք յերկինըս պարակցեալ ընդ անմարմնոցն,
Տաճատ, զարմանալի տաճար եղեալ Երրորդութեան ;
մարդեղութեան նբ խորհրդոյն տուն և տեղի արժանացեալ ։

. . . .

X

Գոհութեամբ փառաւորութեան Երրորդութեանըդ նըւագեմք,
բազմութեամբ պըսակելոցս ըզմեօք մածեալ առաքինեացս,
եկեղեցիք Հայաստանեայց պայծառապէս զարդարեցան,
ունելով միշտ բարեխօս ըզճըգնութիւն մարտի սոցա ։

baptisé dans son propre sang, il se mêle au chœur des Immatériels pour chanter la gloire de la Trinité.

IV. Paré de vêtements brillants de pureté par le céleste maître de la fête, vainqueur des citadelles du Malin et fortifié [dans la foi] par la Trinité, Hmaieag s'est voué au Père, a participé à la passion du Fils, et avec le secours de l'Esprit il a dans cette guerre triomphé du méchant roi.

V. Armé contre les péchés par l'observation du Bien essentiel, Tadjat s'en fut au ciel se mêler au chœur des Immatériels et mérita d'être le temple merveilleux de la Trinité, le temple du mystère de l'Incarnation.

. . . .

X. Chantons les louanges de la Trinité avec actions de grâces, ayant autour de nous la foule des vaillants [guerriers] qui ont reçu la couronne. Les Églises d'Arménie se sont parées magnifiquement et ses fils ont pour auxiliaire [auprès de Dieu] le martyre qu'ils ont enduré dans la lutte ».

Le système de versification que nous venons d'exposer a l'avantage de ne point isoler l'Arménie de l'ensemble des civilisations chrétiennes de l'Orient. Il se rapproche beaucoup de la versification tonique des mélodes byzantins autant que de la versification syriaque. Le P. Tiroïean n'envisage même que cette dernière relation. Pourtant entre le vers syriaque et le vers arménien, il y a deux différences.

1° Nous avons dit que dans l'une et l'autre versification, le vers est composé d'une suite de deux, ou trois, ou quatre sections, et que chacune de ces sections peut contenir de une à quatre syllabes. Or, telle combinaison propre au syriaque, comme $2 + 4$ par exemple, ne convient pas à l'arménien, tandis que d'autre part, pour ne citer que celui-là, le vers de 11 syllabes en 3 sections $(3 + 4 + 4)$, fréquent dans la versification arménienne, est inconnu des anciens poètes syriens.

2° Une seconde différence provient de ce qu'en syriaque la césure marque un repos complet de la voix, au lieu que les mots arméniens accentués sur la pénultième reportent la dernière syllabe, qui est atone, dans la section suivante. Nous avons déjà fait cette remarque, qui précise le rôle de l'accent dans la versification arménienne.

Nous ne voulons ici qu'indiquer ces deux points de vue : leur développement trouverait sa place dans une étude spéciale de versification comparée. Il nous suffit de mettre en relief l'accent arménien dans la poésie liturgique chantée.

Ce système est-il original ? En d'autres termes, s'est-il développé spontanément en Arménie ? Est-il issu du génie même de la langue ? On se souvient que nous avons été sceptique en face de la thèse qui rattachait la versification tonique latine à la versification des mélodes byzantins et que, lorsqu'il s'est agi de la même parenté avec la versification syriaque, nous avons partagé le scepticisme des autres. Mais en ce qui concerne la versification arménienne, nous ne serions pas éloigné de la rattacher soit à la versification tonique des Grecs, soit à celle des Syriens, peut-être même à toutes les deux. C'est à ces deux peuples, on le sait, que les Arméniens ont emprunté leur direction artistique et intellectuelle. Or, nous retrouvons dans la versification du *Charakan* les éléments du vers tonique grec ou syriaque, l'homosyllabie et l'homotonie, la mobilité des atones. D'autre part, il semble que nous puissions préciser davantage et rappeler au moins, comme un élément du problème, que Damas fut le berceau commun aux plus illustres mélodes, Sophrone, Romanus, André de Crète, Jean Damascène, Cosmas de Majuma, et qu'en même temps sa culture était surtout syrienne. La chaîne du Liban avait servi de rempart à la vieille civilisation asiatique et formait en quelque manière une ligne de partage intellectuel. Damas regardait vers Édesse et Nisibe : c'était déjà l'Arménie. Ce fut de ce côté que vinrent les civilisations grecque et syrienne

et la connaissance des littératures liturgiques étrangères jusqu'aux poètes du *Charakan*.

Nous voici parvenus au terme de ce long *excursus* dans le domaine de l'accent tonique. Nous avons pu constater qu'il est l'élément vital de la langue liturgique dans les Églises latine, grecque, copte, arménienne et syriaque. Là où elle existait dans l'antiquité, la poésie métrique n'est même plus un souvenir. Une versification nouvelle, établie sur l'accent et sur le rythme tonique, l'a remplacée dans les compositions de poésie liturgique acceptées par les diverses Églises chrétiennes. Bref, pendant tout le moyen âge, qu'on chante dans l'église sur de la prose ou sur des vers, l'accent nous apparaît le seul principe générateur de l'exécution rythmique.

IV

L'ÉGALITÉ DES NOTES

L'égalité des notes découle de la perte de la notion de prosodie. Il va de soi qu'il s'agit ici d'une égalité théorique, car dans la pratique il n'est point de mélodie qui, pour variés qu'en puissent être les accents d'intensité, résisterait à la monotonie d'une absolue égalité de notes.

Le bon sens et la tradition sont d'accord pour nous enseigner que, par derrière les cantilènes surchargées de notes qui s'entendent aujourd'hui dans les offices orientaux, il existait jadis des types mélodiques beaucoup plus simples, presque syllabiques même et dont le rythme est très voisin du rythme de notre plain-chant.

Rappelons sommairement que le chant de l'Église latine a pour principe l'égalité des notes, que distinguent seulement entre elles cet élan de la voix et cette légère impulsion, qui proviennent de l'accent. Mais l'égalité théorique des notes est modifiée à chaque instant par la *distropha*, par l'*oriscus*, par le *pressus* sous ses différentes formes, par la position que les notes et les syllabes occupent dans la phrase littéraire ou musicale à la fin des phrases, des membres de phrase et des incises, se traduisant par un retard de la voix, *mora uocis*, sur la dernière ou sur les deux dernières notes de la distinction. En transcrivant en notation moderne un texte de chant grégorien conforme à la version des manuscrits, nous mettrons en relief les modifications que subit dans la réalité cette prétendue égalité des notes.

GRADUEL : *Haec dies* (1)

(♭)

Grad. 2.

Haec di- es quam fe-cit Do-mi- nus, exsul-

te- mus, et lae-te- mur in e- a.

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

(♪ = 152)

(♭)

Haec di- es quam fe-cit Do- mi-

nus, ex- sul- te- - - - mus,

et lae- te- mur in e-

a.

Or, cherchons comment les choses se passent dans les Églises d'Orient. D'après ce que nous venons de voir, elles ont une tradition commune qui est le legs le plus authentique du passé : plus de longues, ni de brèves, les syllabes distinguées seulement par l'accent.

Il suit de là que, dans un chant parfaitement syllabique, toutes les notes auront la même valeur de durée ; que si, sur une même syllabe, nous avons un mélisme, il n'y a point d'apparences pour que les notes du groupe reçoivent une modification de durée.

Dans la pratique actuelle pourtant, nous constatons que la durée de la note est d'autant plus abrégée que le mélisme est plus abondamment fourni. Mais qui nous dit qu'au moyen âge, qu'aux plus anciennes époques du chant ecclésiastique, il en était ainsi ? Nous sommes justement fondés à croire le contraire, car très souvent et un peu partout, il arrive que pour une même pièce nous avons deux mélodies, l'une, simple, pour les jours ordinaires, l'autre, ornée, pour les fêtes. La première est traditionnelle et le commun consentement la reconnaît ancienne. Quelle est donc l'autre ? C'est presque toujours la précédente, enjolivée à une époque très récente, à la fin du dix-huitième où au dix-neuvième siècle par un musicien arménien, grec ou syrien, agrémentée de notes de passage, de vocalises, traitée dans le goût du jour et asservie

1. Liber Gradualis. *Dominica Resurrectionis*, p. 217. Solesmes, 1895.

au joug brutal du χρόνος. Nous donnons quelques exemples de ce travail en montrant le texte primitif, ordinairement syllabique, puis la version nouvelle qui prend une à une chaque note de la mélodie traditionnelle et la développe dans la mesure du χρόνος en mélismes aussi brillants que superflus.

Le chant de l'Église grecque nous présente des types nombreux de ce procédé : nous choisissons dans le canon de saint Cosmas pour la fête de la Noël, l'*hirmos* de la neuvième ode. La première mélodie est traditionnelle et sans doute très ancienne ; la seconde, qui développe la première en l'ornant, est l'œuvre de Pierre de Péloponnèse et remonte aux dernières années du dix-huitième siècle.

MÉLODIE TRADITIONNELLE (1)

Ἦχ. α'. — *Animé.*

Μυσ τή-ρι- ον ξένον ὁ- ρῶ καὶ παρά-δο-ξον ! οὐ-ρανὸν τὸ σπή-λα-ιον, θρό-νον

χε-ρουβι-κὸν τὴν παρθέ-νον, τὴν φάτ- νην χωρί- ον, ἐν ᾧ ἀ-νε-κλί-θη ὁ ἀ-χώ-

ρη-τος Χρισ- τὸς ὁ Θε-ὸς, ὃν ἀνυμνοῦντες μεγαλύ- νο- μεν.

MÊME MÉLODIE ORNÉE DE PIERRE DE PÉLOPONNÈSE

Même mode. — *Lent.*

Μυστή- ρι- - ον ξέ- - νον ὁ- ρῶ καὶ πα- ρά- δο- ξον !

οὐ-ρα-νόν τὸ σπή- λαι- - ον, θρό- - νον χερου- - βι - κὸν

τὴν παρ- θέ- νον, τὴν φάτ- νην χω- ρί- ον, ἐν ᾧ α-νεκλί-

θη ὁ ἀ- χώ-ρη-τος Χριστός ὁ Θε- ὸς, ὃν ἀ-νυμνοῦν-τες με-γα- λύ-

νο- μεν (1).

(1) Κανὼν εἰς τὴν τοῦ Χριστοῦ γέννησιν. Texte dans Christ, *op. cit.*, p. 168. — Texte musical de l'Εἱρμολόγιον de Pierre de Péloponnèse, éd. de Constantinople, 1839. Mélodie traditionnelle, page 268. Mélodie ornée, page 16. — Trad. : « Mystère étrange que je vois et contemple ! une grotte devient le ciel ; la Vierge, le trône des Chérubins ; la crèche, le palais, dans lequel repose celui que rien ne peut contenir, le Christ-Dieu, que nous proclamons grand dans nos hymnes. »

Nous ne pouvons ici donner que des exemples isolés, mais c'est aux livres de chant eux-mêmes que l'on doit se reporter pour étudier avec plus de détails le procédé de développement que nous signalons.

Après l'*Hirmologion* des Grecs constatons que le *Charakan* des Arméniens donne lieu aux mêmes remarques; seulement les auteurs de ces chants ornés ne sont plus Pierre de Péloponnèse ou Chrysanthe de Madyte, mais Baba Hampartsoum, Bedros Tchéomlekdjian, Abisolon Utudjian, Aris Ohannessian, Gabriel Éranian ou Nicolas Tachdjian, qui ornèrent, eux aussi, la simplicité première de l'hymnaire arménien. Heureusement, la tradition n'est point perdue partout : elle subsiste encore dans les campagnes lointaines de l'Arménie, au pied de l'Ararat, autour du lac de Van; c'est là qu'il faut l'interroger, c'est là que, guidés par Komitas, nous avons pu, sous les récents mélismes de l'art contemporain, retrouver quelques anciennes versions.

Voici un premier exemple de ces altérations récentes dans le chant arménien. Nous le prenons dans le *Charakan* de la Théophanie (*Astouadsaïaïtnouthiun*) au canon du premier jour. Donnons d'abord la mélodie traditionnelle.

MÉLODIE TRADITIONNELLE (1).

Huitième mode. — Modéré.

Խոր-հուրդ մեծ և սքան-չե-լի որ յա-յսմ ա-ւուր յայտ-նե-ցաւ. Հո- վիւ-քն

եր-գեն ընդ հրեշ-տակս տան ա- - ւե-տիս աշ-խար- հի ։

MÊME MÉLODIE ORNÉE (2).

Même mode. — Lent.

Խոր-հուրդ մեծ և սքան- չե- լի որ յա-

յսմ ա- ւուր յայտ- նե- ցաւ. Հո-վիւ-քն եր- գեն ընդ

հրեշ- տակս տան ա- - ւե- տիս աշ- խար-

հի ։

(1) Écrit sous la dictée de Komitas Kevorkian, à Etchmiadzine (1901).

(2) *Charakan*, éd. d'Etchmiadzine, p. 66. Trad : « Mystère grand et merveilleux qui en ce jour nous apparut ! les bergers chantent avec les anges, ils annoncent au monde la bonne nouvelle ! »

Encore une fois, nous nous limitons à ces deux exemples pour ne point étendre indéfiniment notre travail, car il serait aisé, chaque fois qu'une mélodie simple et traditionnelle a été élevée par un musicien grec ou arménien à la dignité fériale, de mettre ainsi en regard l'un de l'autre le chant ancien et le chant nouveau, et sous celui-ci de retrouver celui-là.

Or, quel est l'enseignement qui se dégage de cette comparaison? C'est la simplicité du rythme ancien : deux ou trois valeurs de durée comme dans le chant latin suffisent à l'expression de la mélodie traditionnelle, dont le caractère ne serait point altéré, si on l'exécutait comme un graduel ou un *alleluia* grégorien.

Il serait encore intéressant de rechercher comment un timbre mélodique se comporte dans les applications qui en sont faites aux strophes souvent différentes d'une même pièce, comment la mélodie, suivant les besoins du texte, s'allonge ou se raccourcit par répétition ou par suppression de notes; comment, enfin, les groupes mélodiques se brisent parfois d'eux-mêmes et leurs éléments passent d'un *χρόνος* à un autre, ayant ici valeur de croche par exemple et ailleurs une durée plus petite ou plus longue. Nous avons déjà assisté à des modifications de cette nature dans le chant romain, quand les paroles des *tropes* ou des *proses* venaient s'adapter au chant des *Kyrie* et des *Alleluia*, transformant ainsi un chant orné en un chant syllabique et en décomposant les groupes de neumes. Dans le chant oriental, le timbre, qui sert à des compositions différentes, porte donc en lui un principe de relativité et ne peut rester reconnaissable et un qu'autant que ses éléments sont égaux entre eux et peuvent indifféremment se grouper dans toutes les combinaisons, autrement dit, il faut l'égalité des notes dans les anciennes mélodies des Églises d'Orient. Or, nous avons expliqué plus haut que cette égalité théorique recevait dans la pratique des modifications constantes et nombreuses, et nous avons fait voir quelques-unes de celles qui se rencontrent dans le chant de l'Église latine. Nous pouvons croire qu'avec d'autres noms les mêmes faits se retrouvent dans le chant oriental. Il n'y a pas, à vrai dire, dans la très ancienne notation musicale usitée dans la liturgie byzantine, trace de signes de durée (1). Aujourd'hui, après les multiples transformations subies par l'écriture musicale des Grecs, il y en a trois, le *klasma*, l'*aplie* et l'*argon* servant à la multiplication du *χρόνος*, et un seul, le *gorgon*, qui en fait la division. Le chant arménien, dès la période ancienne, a connu deux signes dont la signifi-

(1) On rencontre cependant dans la notation ekphonétique comme dans les écritures neumatiques latines des redoublements de signes simples indiquant vraisemblablement un allongement proportionnel du son émis, ainsi les ὀξεῖαι (//), les βαρεῖαι (\\), les κεντήματα (..), les ἀπόστροφοι („) etc. Cf. *La notation ekphonétique*, art. du R. P. Thibaut, dans les *Byzantinische Zeitschrift*, 1899. VIII, fasc. I.

cation semble relative à la durée, le *sough* et le *ierkar*. Nous avons déjà dit(1) ce qu'il faut penser de ces deux mots indiquant, l'un une exécution plus brève, l'autre une exécution plus longue : ces expressions, tant grecques qu'arméniennes, se rapportant à des doctrines musicales où le principe de la mesure est aussi inconnu que dans le chant liturgique latin, se réfèrent à des nuances d'exécution inhérentes au sentiment musical, mais indépendantes de toute mensuration.

En résumé :

I. — Il est exact qu'aujourd'hui nous rencontrons un seul rythme dans le chant des Églises chrétiennes d'Orient et que ce rythme est fondé sur le χρόνος.

II. — Contrairement à la thèse du R. P. Dechevrens, le χρόνος ne remonte pas plus haut que la fin du XVIIIe siècle : c'est la réduction à l'unité des *ousoul* turcs.

III. — L'exécution ancienne du chant liturgique dans les Églises d'Orient était, comme dans le chant latin, fondée sur :

1° L'ACCENT TONIQUE, dont l'existence nous est attestée par l'étude des langues liturgiques, latin, grec, arménien, syriaque et copte, et par les règles de la versification rythmique dans ces mêmes langues.

2° L'ÉGALITÉ DES NOTES dans le chant, prouvée en l'absence de tout principe contraire de mensuration, par l'existence de types mélodiques anciens, où cette égalité des notes est la règle, et par la faculté d'adaptation d'un même timbre musical à des textes diversement disposés.

IV. — Le chant liturgique en Orient a donc passé par les phases suivantes :

1° Des origines jusque vers le milieu du XVe siècle : libre développement du rythme liturgique sur les bases que nous venons de préciser.

2° Du XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, l'influence turque est prédominante ; le chant des Églises est altéré dans la tonalité et dans le rythme, les ornements vocaux deviennent de plus en plus nombreux et se rythment sur le type des *ousoul*.

3° Au XIXe siècle enfin, avec les réformateurs grecs et arméniens, nous assistons à une réaction contre la multiplicité et la difficulté des rythmes, qui aboutit à l'adoption du χρόνος dans les différentes Églises.

Le R. P. Dechevrens conclut que si le chant latin a perdu le rythme du χρόνος, qu'il devait primitivement avoir comme tout le reste de la chrétienté, il convient de le lui restituer, c'est à dire de conformer le rythme du chant latin sur le rythme actuel des Églises d'Orient.

(1) *Tribune de Saint-Gervais,* octobre 1902, p. 324.

Nous serons moins affirmatif d'une manière générale et plus sceptique en ce qui concerne le point de vue particulier du χρόνος, dont nous savons l'antiquité quelque peu sujette à caution. Si nous avons cru dégager le rythme ancien véritable et mettre en lumière le rôle de l'accent et le principe d'égalité des notes dans le chant oriental, nous n'irons quand même pas aussi loin que le R. P. Dechevrens et nous ne dirons pas aussi formellement à notre tour : le chant des Églises d'Orient a perdu le rythme primitif de l'accent, il convient de l'y faire rentrer à l'imitation du chant latin qui l'a conservé.

Et pourtant ce serait la conclusion logique de tout l'exposé précédent ! Toutefois, il faudrait ignorer l'Orient pour y croire possible une réforme de ce genre.

Nous serons donc sobre de conclusions. Tout au plus, nous nous permettrons une double constatation.

I. — Au point de vue oriental, nous remarquerons que le chant des diverses Églises est fortement contaminé d'infiltrations turques. Une restauration critique consisterait à le débarrasser de tous les ornements dont le goût turc a surchargé la ligne mélodique primitive et, disons-le en passant, à rechercher, comme l'a fait récemment le R. P. Gaïsser, la tonalité ancienne véritable. Puis il faudrait que de patientes et savantes enquêtes, largement et longuement menées dans les pays mêmes, en récoltant les meilleures versions des chants liturgiques traditionnellement conservés, nous fissent connaître l'état originaire de ces chants et que la comparaison des textes mît ensuite en relief la ligne primitive. Le résultat auquel on aboutirait nous donnerait des types musicaux assez voisins du chant de l'Église latine, celui que nous connaissons le mieux dans son état ancien.

Nous formons là d'ailleurs un vœu bien superflu : l'Orient chrétien ne réformera jamais son chant liturgique et peut-être, en dernière analyse, mieux vaut-il qu'il en soit ainsi. Mais ce travail de recherche et de restauration appartient aux érudits, surtout aux savants des nations intéressées : à l'heure présente, où dans l'empire ottoman s'éveille un peu partout le sentiment des nationalités, il y a là une belle carrière pour un patriotisme éclairé et généreux.

II. — Au point de vue latin, nous ne nous hâterons point de dire que le rythme oratoire existe nécessairement dans le chant grégorien par le fait qu'un semblable rythme existe dans les Églises chrétiennes d'Orient : le lien de parenté nous échappe et nous voyons mal comment, en ce qui concerne le rythme, Antioche aurait pu influencer Rome, ou comment Rome aurait pu réagir sur l'Arménie. Il faudrait d'abord prouver qu'il y a eu une origine commune à toutes ces traditions musicales, — nécessairement la musique hébraïque, — mais l'art musical des Hébreux

nous est absolument fermé, et il faut une étrange assurance pour oser encore aujourd'hui en parler.

Nous ne pouvons donc faire que la constatation d'une étonnante coïncidence : c'est qu'au moyen âge dans l'Église latine et dans les Églises d'Orient, sous l'influence des langues liturgiques, l'accent est le seul principe de l'exécution et, dans beaucoup de mélodies, le principe générateur du rythme musical lui-même. Par suite, s'il y a eu, ce dont nous sommes convaincu, une tradition commune, ce n'est pas celle à laquelle le R. P. Dechevrens a pensé : la sienne est plus jeune de quinze siècles. Il est vraisemblable, certes, que l'Église latine n'a point fait exception et que le rythme oratoire du chant grégorien, fondé sur l'accent et l'égalité des notes, est la forme occidentale d'une vaste tradition de l'art chrétien.

C'est ainsi que nous pensons avoir apporté à la théorie bénédictine du rythme grégorien une confirmation nouvelle.



TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LE CHANT ACTUEL DANS LES ÉGLISES D'ORIENT
LE « ΧΡΟΝΟΣ »

I

LE RYTHME DU « ΧΡΟΝΟΣ »

II

LES ORIGINES MODERNES DU « ΧΡΟΝΟΣ »

DEUXIÈME PARTIE

L'ANCIENNE TRADITION RYTHMIQUE
L'ACCENT

I

II

III

IV

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

